التحليل النفسي

للشخصية المصرية





دكتور

طلعت حكيم

مدرس علم النفس كلية الآداب جامعة عين شمس

دكتوراه جامعة عين شمس - جامعة بواتييه (فرنسا)

تقديم

أ.د/ أمل محمود هاشيت

أستاذ علم النفس كلية العلوم الإنسانية والفنون

جامعة بواتييه (فرنسا)



rawabt روابط

التحليل النفسي
للشخصية المصرية



الطبعة الأولى

١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م

دار الكتب والوثائق القومية

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

التحليل النفسي للشخصية المصرية ، تأليف: د. طلعت حكيم، القاهرة، روابط للنشر وتقنية المعلومات،

٢٠١٦ ، ص ٢٨٨ ، ١٧ س تدمك: ٦-١٢-٦٥٤٣-٩٧٧-٩٧٨

١-التحليل النفسي ٢-الشخصية أ-العنوان ١٥٠, ١٩٥

رقم الإيداع: ٢٠١٦/٢٣٣٢٤



للنشر وتقنية المعلومات
For Publishing & Information Technology

١٩ حسن أفلاطون - بجوار مستشفى عبد القادر
فهمي - أرض الجولف - مصر الجديدة.



+{202} 24178673

info@rawabtonline.com
www. rawabtonline.com

التحليل النفسي
للشخصية المصرية

دكتور
طلعت حكيم
مدرس علم النفس كلية الآداب جامعة عين شمس
دكتوراه جامعة عين شمس – جامعة بواتييه (فرنسا)

تقديم
أ.د/ أمل محمود هاشيت
أستاذ علم النفس كلية العلوم الإنسانية والفنون
جامعة بواتييه (فرنسا)



إهـــــداء

إلى زوجتي الحبيبة نڤين ..

وابنتيّ الغاليتين چويس وچسيكا ..

معنى الحياة بالحب والفرح والسند.

طلعت

الفهرس

***

تقديـــــم

بقلم أ.د/أمل محمود هاشيت

في البدء أتوجه بالشكر لزميلي الأستاذ الدكتور طلعت حكيم الذي حظاني بشرف كتابة مقدمة لكتابه في «التحليل النفسي للشخصية المصرية» المستوحى من رسالته للدكتوراه التي قمت بالإشراف المشترك عليها مع أستاذتنا القديرة البروفسور نيفين زيور حول «سيكولوجية قاطني العشوائيات دراسة تحليلية نفسية للخطاب السينمائي»، والتي نالها بامتياز مع مرتبة الشرف الأولى.

وهو الكتاب الثاني لدكتور طلعت حكيم الذي يعالج بمنهج علمي ظاهرة نفسية اجتماعية من منظور التحليل النفسي. فكتابه الأول الحائز بجائزة أفضل كتاب في العلوم الاجتماعية بمعرض القاهرة الدولي الثالث والأربعون للكتاب عام ٢٠١٢، أسهم بدراسة تحليلية نفسية متفردة عن شخصية الدجال كدال لمحتمات اجتماعية وثقافية بعينها مرتبطة بالغيبيات تتجاوز مستوى اللاشعور الفردي، وتنصب في علاقة جدلية مركبة ما بين نسقى الواقع والمتخيل تغيب عنها البعد الرمزي.

وفي كتابه الجديد تطرق الأستاذ الزميل الدكتور طلعت حكيم لتلك العلاقة الجدلية من خلال دراسة تحليلية نفسية متعمقة ومتفردة لشخصية قاطني العشوائيات المهمشة علي وجه خاص، وللشخصية المصرية بوجه عام كما يعكسها الخطاب السينمائي في الفترة ما بين عام ١٩٨٧ وحتى عام ٢٠١٢ التي شهدت طفرة تاريخية توجتها ثورة يناير عام ٢٠١١. تلك الطفرة التي أرهصتها وسائل التواصل الاجتماعي التي حولت العالم إلي قرية صغيرة تلاشت بها الحدود وغرست فيها بوادر ما سمى بالربيع العربي.

فإذا ما سلمنا مع لاكان في محاضرته عن منطق التخييل(*) أن اللاشعور مُسْيَس(**)، بمعني أنه خطاب دال لعلاقة جدلية (كعلاقة السيد والعبد) تحكمها محتمات سياسة واجتماعية مرتبطة بصورة الأب الرمزي؛ فلا وجود للفرد بشكل منعزل عن النسق السياسي الذي افرزه. وهذا هو ما يعكسه علي سبيل المثال اضطراب البنيان النفسي للشخصية المهمشة في المجتمع المصري كدال لاضطراب العلاقة بصورة الأب. فالحاكم المتسلط كالدجال يتحايل على ممارسة سلطة وهمية بانتحاله صورة مشوشة للأخر الكبير تلك الصورة التي تعكسها مرآة تصدع النظام الرمزي بمجتمع العشوائيات تزدهر بين ثناياها ظواهر العنف بكافة أشكاله. ويظل الأمل في مستقبل أفضل وربيع مشرق تتناغم علي خطاه المعايير الإنسانية في المجتمع المصري بأرقى معانيها.

وختامًا لا يسعني سوى أن أشيد بجدية الكاتب زميلي العزيز الأستاذ الدكتور طلعت حكيم وبسلاسة أسلوبه وحسه التحليلي، وأن أثني علي قدرته علي نقل مفاهيم لاكانية للقارئ العربي يصعب تناولها حتى لدي المتحدثين بلغة لاكان الفرنسية. فهو لديه كل صفات العالم والباحث بالمعايير الدولية التي تصقلها أمانته العلمية وتواضعه.

أ.د/أمل محمود هاشيت
أستاذ مساعد علم النفس
بكلية العلوم الإنسانية والفنون
جامعة بواتييه فرنسا

(*)Lacan, J. (1966-1967) Séminaire XIV La Logique du fantasme. Texte inédit.

(**) إضْفاء الطَّابَع السِّياسيّ، تَغْليب النَّزعة السِّياسيَّة.

مقدمة الكتاب

يحظى موضوع الشخصية المصرية بأهمية بالغة على مستوى المصريين كشعب أو سلطة، ولا يهتم به المصريون فحسب، بل يهتم به دول أخرى كثيرة سواء دول صديقة منا بينها وبيننا علاقات مشتركة أو دول معادية تهتم بفهمنا. وفي حقيقة الأمر أن شخصية المصريين ليست بسيطة التركيب، أو سهلة للنيل منها.. وليس هذا الأمر تحيز علمي من باحث مصري بل هو واقع لاحظنا نتائجه عبر مختلف الفترات التاريخية منذ نشأة الحضارة الإنسانية.

ويختلف الكتاب الحالي عن غيره من المؤلفات الأخرى التي تعرضت للشخصية المصرية في أنه ليس مجرد مجموعة مقالات تم دمجها في كتاب أو تأملات نظرية أو بحث سطحي يعتمد على رؤية المصريين لذواتهم، وإنما هو أول دراسة تحليلية نفسية متعمقة لدراسة الشخصية المصرية في سياق علمي لأبعادها تشخيصاً لمشكلاتها، ومحاولة رسم خطة لعلاج نقاط الضعف. ليس ذلك فحسب بل تأتي أهمية الدراسة أيضاً في الفترة التي تخضع للتحليل، والتي تمتد من الثمانينيات من القرن العشرين وحتى السنوات الأولى بعد ثورة يناير ٢٠١١ أي أنها الفترة الزمنية التي تمتد لأكثر من ثلاثين عاماً، وترصد تطور الشخصية المصرية حتى انتفاضتها في الثورة.. كما يحاول وضع رؤى علمية تنبؤية لما يمكن أن تسير عليه الأمور في المستقبل القريب والبعيد.

ويركز الكتاب بصفة خاصة على الشخصية المصرية المهمشة في العشوائيات ورصد أهم ملامحها، واضطراباتها.. ولكنه لا يقف عند هذا بل نجده يرصد

صورة السلطة والعلاقة بها والخطابات الإيديولوجية السائدة في كل فترة زمنية، وقراءة ما بين سطور الشخصية المصرية، والعلاقات بين الشخصية في المجتمع المصري، ومفهوم السلطة – الأبوة الذي تطور بثورة يناير، حيث كان يعتقد دائما كثير من المفكرين باستحالة التغيير لأن المصري ينظر للرئيس كأب، ولكن انتصرت الثورة وأثبتت خطأ مثل هذه الأفكار التي حاول أصحابها التهرب منها بعد الثورة، كما لا يخفى عنا بطبيعة الحال.

والكتاب الحالي عزيزي القارئ يحملني مسئولية كبيرة لأكثر من سبب، فلقد حصل كتابي الأول: «سيكولوجية الدجال» الذي نشرته مكتبة الأنجلو المصرية على جائزة أفضل كتاب علوم اجتماعية في عام ٢٠١٢ في معرض القاهرة الدولي للكتاب الثالث والأربعين، وحصولي على هذه الجائزة في أول كتاب لي جعلني أكون أكثر صبرًا فيما سأنشره بعد ذلك. كما أن الحديث عن التحليل النفسي للشخصية المصرية من خلال دراسة علمية هو أمر صعب للغاية، كما يحمل في ثناياه الاهتمام به من قطاعات واسعة من القراء؛ لموضوعه من جانب، ولأسلوب تحليلها من جوانب جديدة وغير مألوفة تكشف أبعاد عميقة منها من جانب آخر. ولذلك احتجت فترة لإعداد هذا الكتاب ليكون بصورته الحالية، ولكي يكون جديرًا بقراءته فحاولت قدر الإمكان التبسيط والعمق ليمتع المتخصص النفسي المتعمق والمثقف العام الذي يسعى إلى متعة المعرفة.

وأود أن أنتهز الفرصة هنا لكي أقدم كل الشكر لأستاذتي الدكتورة/ نيفين زيور أستاذ علم النفس والتحليل النفسي بآداب عين شمس، وأستاذتي الدكتورة / أمل هاشيت أستاذ علم النفس والتحليل النفسي بكلية العلوم الإنسانية والفنون جامعة بواتييه (فرنسا)، والتي تشرفت بانتمائي لمدرستهن العلمية خلال مرحلتي الماجستير والدكتوراه.

وكذلك أشكر زوجتي الحبيبة نڤين، وابنتيّ الغاليتين چويس، ومعنى أسمها

الفرح، وچسيكا ومعنى أسمها الله يسند.. على احتمالهن لي، وصبرهن عليّ، وتعاونهن الفعال وتشجيعهن الدائم، وعلى كل جهد مبذول لتوفير جو أسري هادئ يسمح لي بالبحث والإطلاع، فهن نفسي وكل كياني وحياتي.

وأخيرًا، إن هذا الكتاب كأي عمل بشري لابد وأن لا يكون كاملًا، فالكمال لله وحده، مع الأمل في تصويب أية أوجه قصور فيه، والإضافة له في طبعات تالية إن شاء الله، والله هو الموفق أولًا وأخيرًا.

طلعت حكيم



الفصـــل الأول

الجانب الآخر من الشخصية المصرية

«إن الشخصية المصرية ليست قالبًا جامدًا تتضمن عددًا من السمات الحضارية والنفسية (الغريزية) التي لا تتغير ولا تنال منها رياح الزمان. بل إنها - في التحليل العلمي الدقيق - تعد انعكاسًا لنمط المجتمع بما يتضمنه من علاقات اقتصادية متميزة في حقبة تاريخية محددة، مضافًا إليها بعد أساسي وهام هو البعد الحضاري الذي يمتد في الزمان بصورة خفية، قد تستعصي أحيانًا على التحليل». السيد يسين [1]

الفصل الأول: **الجانب الآخر من الشخصية المصرية**

مدخل تمهيدي:

عرف الإنسان الفن منذ بدء الخليقة، فلقد أنطلق من عالم الصورة لتجسيد تاريخه حتى لا يمحى، ويكون بمثابة شاهدًا على عصره لكل من يأتي بعده. واستطاع الفن أن يصبح الوسيلة الفريدة التي يمكن للإنسان من خلالها أن يعبر عما بداخله، وعن واقعه النفسي والاجتماعي بطرق شتى، أضف إلى ذلك أنه وسيلة للتعرف على تاريخ الحضارات وطبيعتها، وتسجيل الفترات المهمة في حياة الشعوب.

فمثلًا: لقد استقى العلماء معظم معلوماتهم عن الحياة في مصر القديمة من خلال اللوحات التفصيلية التي خلفها المصريون القدماء وراءهم، والتي غالبًا كانت تمثل أوج حياة الشخص، حيث يمارس الرياضة، أو يعزف الموسيقى، أو يقدم القرابين للآلهة. ولم يقف الأمر عند حدود الرسم، بل أبدع المصريون القدماء قطعًا فنية وتماثيل رائعة ذات ألوان مفعمة بالحيوية، كما ألفوا الحكايات، والابتهالات، والتراتيل، والأساطير، والأمثال، والقصائد، وقصص الرحلات والمغامرات، وقصص الحب، والحكايات الخرافية فائقة الخيال.[٢]

وفي حقيقة الأمر أن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة تاريخية لها جذورها، وتثير العديد من التساؤلات، من قبيل: هل العمل الفني يجسد الواقع؟، وما هي مهمة الفنان إبراز سلبيات الواقع أم إيجابياته؟، وهل ينبغي أن يكون للفن دور في مواجهة الانحرافات الاجتماعية والتأكيد على الأخلاقيات؟، أم أنه – بعمد أو بغير عمد – قد يروج للسلوكيات الهادمة للمجتمع؟. وعلى أي نحو يمكن للفن أن يكون أداة لنشر

الإيديولوچيات السياسية؟، وهل ثمة ضرورة لوجود القيمة الجمالية في العمل الفني؟، وهل العمل الفني رؤية إبداعية لا ينبغي أن تتقيد بالقواعد المألوفة للواقع، أم أن به وظيفة تحريضية على تغيير الواقع، بحيث تتحرر منه وتنطلق فيما أبعد عنه وتؤثر فيه؟، وهل الفن كل هذه المتناقضات جميعًا أم شيء أخر لم يصل العلم إليه بعد؟!!!.

وبكل تأكيد أن التعمق في مثل هذه التساؤلات، وغيرها هو أمر جديرٌ بالمناقشة، ولكن التعمق التفصيلي فيه قد يبعدنا عن موضوع هذا الكتاب وهدفه، الذي نسعى فيه إلى تناول التحليل النفسي للشخصية المصرية من ١٩٨١ إلى ٢٠١٢ بالاعتماد على الخطاب السينمائي. ولكن أريد أن أطمئن القارئ العزيز، إلى أربع ملاحظات هامة:

- **أولًا**: أن بعض ما تم طرحه من تساؤلات سيجد القارئ أجوبة عنه في الصفحات القادمة من فصول هذا الكتاب. ورغم أن هذه الأجوبة ستكون غير مباشرة في بعض الأحيان، إلا أنها لن تخفى على فطنة القارئ... !.
- **ثانيًا**: إن قراءة الشخصية المصرية وتحليلها نفسيًا من خلال الخطاب السينمائي تبعًا للتوجهات المعاصرة في التحليل النفسي التي تعتمد على التحليل النفسي الاجتماعي من خلال الربط بين الواقع والعمل الفني (السينما)، لن يبعدنا عن هدفنا المنشود في الفهم الدقيق لتطور الشخصية المصرية وديناميّاتها خلال الفترة المحددة.. لأن الفن هو مرآة الواقع بشرط أن تعرف كيف تقرأ صورتك في المرآة؟!؛ ويسلحنا التحليل النفسي بأدوات تمكننا من فهم الصورة المرآوية، ومن ثم قراءة الواقع واستيعابه أو بعبارة أخرى قراءة الواقع النفسي.
- **ثالثًا**: إن الاعتماد على الخطاب السينمائي لدراسة الشخصية المصرية ليس ترفًا أو أن الخطاب السينمائي سهل التحليل من الناحية النفسية أو أنه أسهل من دراسة الواقع.. !. ولكن لما كنا نرغب في فهم تطور

الشخصية المصرية وديناميات‍ها خلال فترة سياسية واجتماعية استمرت أكثر من ثلاثين عام، وانتهت بثورة، فيكون الخطاب السينمائي هو أفضل وسيلة تمكننا من ذلك، وتعيننا على فهم أبعاد جديدة أخرى من الشخصية المصرية.

- **رابعًا**: تعتبر الأفلام السينمائية من أهم الوسائل المستخدمة في دراسات الطابع القومي، ويكفي أن نذكر أنها كانت وسيلة استخدمها الأمريكيون لدراسة الشخصية اليابانية خلال الحرب العالمية الثانية.. ومن ثم فإن تحليلها عمل علمي له أهداف تطبيقية. ويهتم التحليل النفسي بالعديد من النقاط التي أهمها كيف تكون السينما لا شعور المجتمع في فترة من الفترات، وكيف تكشف عن الجانب الآخر من الشخصية القومية.. الجانب الذي بإكماله يكشف عن الشخصية القومية المكتملة.

وكما يوجد علاقة بين الفن والمجتمع، فيوجد أيضًا علاقة بين الفن والإنسان، فالفن إنتاج إنساني اهتمت علوم عديدة به من منطلق اهتمامها بالإنسان، ومن بينها علم النفس *Psychology* والتحليل النفسي *Psychoanalysis*. حيث أن علاقة الفن بعلم النفس والتحليل النفسي علاقة من الافتتان المتبادل، حيث يستفيد الفن منهما، ويهتم بإسهاماتهما النظرية. كما نجد أن علماء النفس، والمحللين النفسيين يهتموا بالفن من منطلق اهتمامهم بالإنسان. ومن ثم يمكن القول أنه يصعب دراسة العمل الفني بمعزل عن النظرة النفسية، ولا يمكن أن نفهم الإنسان أو المجتمع حق الفهم بمعزل عن إنتاجه، فالفن إنتاج إنساني نفسي اجتماعي فريد. ولكن كيف ينظر علم النفس والتحليل النفسي إلى الفن؟.

ينظر علم النفس للفن على أنه مُنتج إبداعي، فدراسات علم نفس الإبداع *Creative Psychology* أما أن تدرس الإبداع كعملية عقلية *Process*، أو أن تدرسه كمُنتج *Product*. في حين تنظر الاتجاهات المعاصرة في التحليل النفسي للعمل الفني

على أنه خطاب نفسي اجتماعي – بالإضافة إلى كونه مُنتج إبداعي– وهو الجانب الآخر من الواقع الذي إن تجاهلنا فهمه، تصبح قراءة الواقع قاصرة. وبذلك تكون التوجهات المعاصرة من التحليل النفسي أكثر شمولًا من التوجهات الكلاسيكية التي كانت ترى أن العمل الفني مجرد إسقاط للنزعات المختلفة للفنان في شكل يقبله المجتمع.

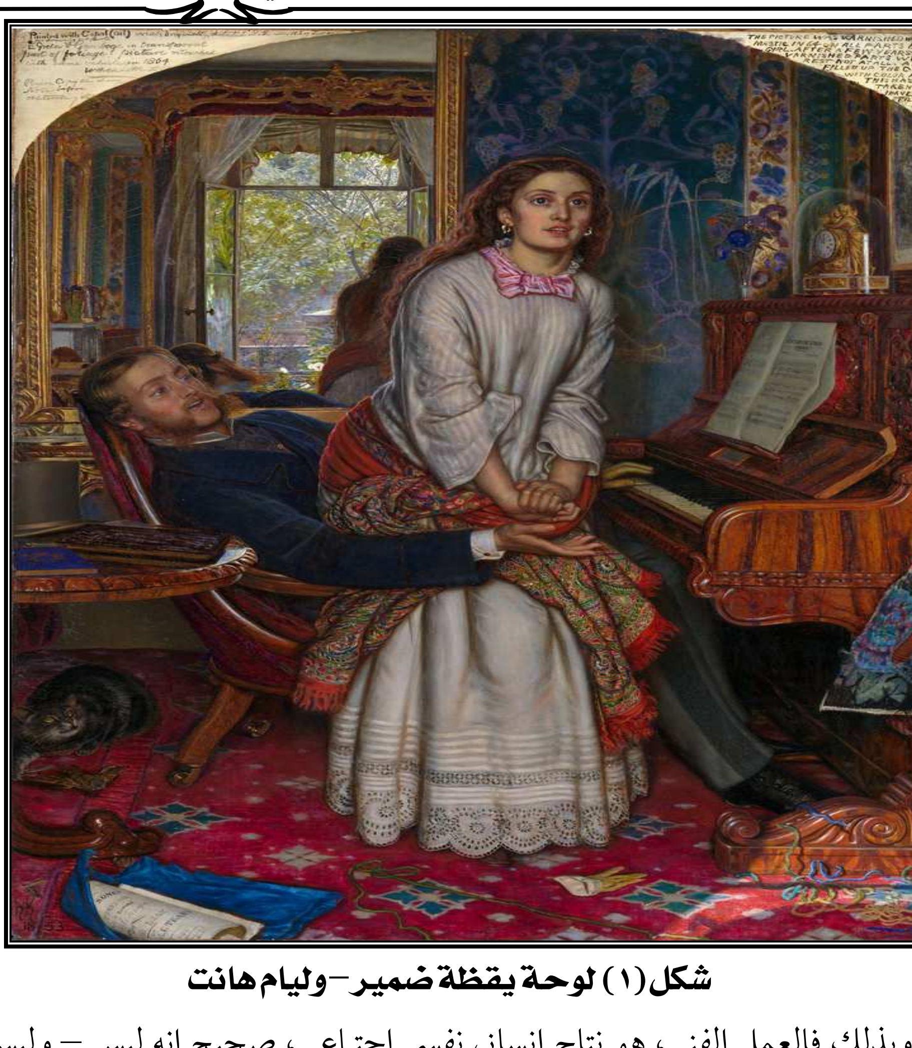
والإبداع *Creativity* هو القدرة على صياغة أفكار تبدو متناقضة مع بعضها البعض، بطرق جديدة وغير معتادة لإيجاد حلول للمشكلات، قد تكون هذه الحلول في صورة اختراعات جديدة أو إنتاج أعمال فنية.[٣]

ومن هنا فهو نشاط يتصف بالتجديد، من خلال إنتاج شيء على غير مثال سابق، وبالتالي تتسم صياغته النهائية بالجدة والتفرد، ورغم أن العناصر الأولية لهذه الصياغة النهائية أو المنتج النهائي قد تكون موجودة من قبل، إلا أن صياغة العناصر بشكل غير مألوف ونافع ومنطقي يسمي إبداع.

ومن هنا، فالعمل الإبداعي سواء في العلم أو الفن هو عمل غير تقليدي، ومن ثم يتخذ قيمته في عالم الواقع. فإن ما يجعل التعبير بلوحة فنية له قيمة إبداعية أنه ليس مجرد محاكاة لصورة واقعية وإلا افتقد قيمته الفنية، وهذا يجعل منه عمل فني إبداعي. فعلى سبيل المثال، في لوحة يقظة ضمير *The Awakening Conscience* للفنان البريطاني وليام هولمان هانت *William Holman Hunt* [٤] عام ١٨٥٣ (شكل ١)، نجده يصور العلاقة الآثمة بين رجل وامرأة بشكل غير مألوف، حيث يبدعها بصورة سردية مليئة بالرموز والإشارات، ومن بين هذه الرموز ما نجده في الركن الأيسر من أسفل اللوحة، حيث نُلاحظ قطّة تقبع تحت الطاولة وهي تعابث طائرًا، في إشارة إلى أن الرجل يعبث هو أيضا بالمرأة. وجديرًا بالذكر أن اللوحة بهذا الشكل على خلاف المُعتقد السائد في المجتمع الانجليزي وقت رسمها، حيث كان يُنظر دائمًا إلى أن المسئولية الأخلاقية في مثل هذه العلاقات الآثمة تقع على المرأة بشكل خاص، في حين نجد أن هانت *Hunt* كإنسان متدين رسم اللوحة بشكل مختلف مؤكدًا أن المسئولية مشتركة، وأن المرأة قد

تفكر في الهرب من المعصية.

وفي هذا الصدد يؤكد زكريا إبراهيم أن: «... الفن لا يكون فنًا إلا إذا أقلع عن محاكاة الصبغة الواقعية التي يتسم بها الواقع، لكي يكون لنفسه صبغة واقعية من نوع جديد! ولو كانت سلة التفاح التي تصورها لنا هذه اللوحة مجرد موضوع طبيعي ينقصه الحجم والطعم والفائدة العملية، لكان وجود السلة المرسومة أدنى واقل بكثير من وجود السلة الطبيعية. أو لو كانت هذه الموسيقى التصويرية مجرد محاكاة لنموذج صوتي طبيعي (بعد تجريده من فاعليته المكانية والعملية)، لكان وجودها أدنى واقل بكثير من وجود تلك الأصوات الطبيعية. أو لو كانت هذه الدراما الممثلة على خشبة المسرح مجرد نسخة طبق الأصل من دراما واقعية تجري في الحياة العملية (بعد تجريدها من أهميتها الحيوية وضرورتها العملية)، لكان وجودها أدنى واقل بكثير من وجود تلك الدراما الحية. ولكن الحقيقة أن للموضوع الجمالي حظًا أسمى من ((الوجود)) لأنه لا يقتصر على التعبير عن واقعية الواقع (على نحو ما يفعل الموضوع الطبيعي)، بل هو يعبر لنا عن معنى أعمق من معاني الواقع، ألا وهو ذلك البعد الوجداني الذي يمكن للواقع أن يتجلى أمامنا من خلاله. وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن مهمة الموضوع الجمالي لا تنحصر في إمدادنا بأية معرفة موضوعية عن الواقع، وإنما هي تتمثل في مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع. حقًا إن العمل الفني قد يقتادنا إلى الواقع، ولكنه لا يوصلنا إلى أعتابه إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التي تسمح لنا بأن نفهم ما ينطوي عليه (الواقع) من شحنات وجدانية ومدلولات عاطفية وقيم إنسانية. وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي يمنح حق المواطن للبعد الإنساني من أبعاد الواقع».[٥]



شكل(١) لوحة يقظة ضمير–وليام هانت

وبذلك فالعمل الفني، هو نتاج إنساني نفسي اجتماعي، صحيح انه ليس – وليس مطلوبًا منه أن يكون – نقلًا حرفيًا للواقع، ولكنه يعبر عن الواقع بأسلوبه. سواء من حيث احتياج الإنسان له أو لتطوير حياته أو لتحقيق المتعة والرقي أو التذوق الجمالي أو استمرار الحياة النفسية والاجتماعية والسياسية. حيث للفن دور أساسي في استمرار الحياة سواء على المستوى النفسي من حيث الوقاية من المرض النفسي، أو على المستوى الاجتماعي باعتباره وسيلة للتنفيس على الرغبات الاجتماعية المكبوتة، وبقاء – أو تغيير – النظام السياسي، على نحو ما حدث قبل ثورة (٢٥ يناير – ٣٠ يونيو).

ويتضح مما سبق أهمية الدراسة التحليلية النفسية للشخصية المصرية من خلال الخطاب السينمائي، حيث يعتبر موضوع التحليل النفسي للفيلم السينمائي سواء على المستوى النظري أو التطبيقي غاية في الأهمية والثراء، ولكن لماذا فن السينما على وجه الخصوص ؟.. هذا ما سنوضحه في النقطة التالية.

لماذا .. فن السينما ؟

يمكن أن نجمل أهم المبررات التي دفعتنا لدراسة موضوع التحليل النفسي للشخصية المصرية عن طريق الخطاب السينمائي فيما يلي من نقاط:

أولًا: تعد السينما فنًا مركبًا إذ يشترك في صناعتها وتحوي داخلها فنون عديدة كالأدب والموسيقى والغناء والرقص والرسم.. وغيرها، ومن ثم فهي كنموذج من الفن ليست بمنأى عن إشكاليات العلاقة بينها وبين المجتمع من ناحية، وبينها وبين علم النفس والتحليل النفسي من ناحية أخرى؛ بل نظرًا لتأثيرها الشديد صاحب ظهورها طرح مزيد من الإشكاليات من قبيل: اعتبار الفيلم السينمائي مجرد وسيلة للترفيه، أو أنه وسيلة إعلامية لها دور في عملية التغيير الاجتماعي ونشر القيم الأخلاقية، أو أنه وسيلة ثقافية تسهم في تكوين الأيديولوچية، أو وسيلة نفسية تعمل على حل الصراع بين الرغبة والدفاع، أو خطاب يجسد رغبات الإنسان، ويعمل على صياغتها بشكل جديد في إطار الواقع النفسي والاجتماعي... أضف إلى ما سبق أن السينما تعرض نتاجها في فترة زمنية قصيرة هي مدة عرض الفيلم، كما أن المشاهدين جمهور غير محدود يحوي فئات متباينة، من الذكاء والغباء، والعلم والجهل، والذوق والفجاجة... الخ، مما يشير إلى مدى خطورة تأثيرها على المجتمع ككل.

ثانيًا: إن ما يعني الباحث الذي يتصدى لدراسة أي عمل فني هو وجوده في الواقع وتأثيره فيه، وتأثره به. فمشكلة الفن الحقيقية ليست في مقارنة ما يعرضه من نتاج بالواقع أو أن يكون تجسيد للواقع أو أن ينشر القيم والمثل الإيجابية؛ وإنما في

العلاقة الديالكتيكية الظاهرة وغير الظاهرة أو بعبارة أخرى الشعورية واللاشعورية بين المُنتَج الفني والواقع، والتي تعد بمثابة التسوية أو الحل الوسط *Compromise* بين رغبات الفن وقواعد المجتمع. وتعتبر السينما من أكثر الفنون التي توضح العلاقة المتبادلة بين الفن والمجتمع، بحيث تغدو قضية خطورة تأثير السينما على المجتمع وتأثرها به وتأثيرها فيه، أكثر أهمية من السؤال عن مدى واقعية ما يعرضه الفيلم السينمائي من قضايا وأحداث ومشكلات، وخاصة إذا ساد في المجتمع التفكير الميتافيزيقي سواء أتخذ مظهر اللجوء الشكلي إلى الدين أو المتاجرة والاسترزاق من خلاله، أو الممارسات المختلفة للدجل والشعوذة (٦)، أو بعبارة أخرى ضعف التفكير العلمي والوعي الاجتماعي.

ثالثًا: يؤكد لوث إيزبر، وهو أحد الباحثين المعنيين بعلاقة السينما بالواقع، أن الواقع هو الذي يفرض قضاياه السينمائية، وربما يفرض طريقة المعالجة. فالمجتمعات التي يميل أفرادها لأفلام العنف والإثارة يلاحظ عليها التفكك الأسري والقلق والخوف من المستقبل، كما تعتريها الهشاشة في العلاقات الاجتماعية، ويغلب عليها الفراغ والملل. أما المجتمعات التي تهتم بإنتاج الأفلام الرومانسية ينقصها الاستقرار ويغلب على أفرادها التوتر والمعاناة، حيث يميل الأفراد عادة لما هو عكس طبيعتهم، فالإنسان الرومانسي يرغب في رؤية أنماط إنسانية مختلفة على الشاشة، وكذلك الإنسان الذي يميل إلى العنف. وكما تتأثر السينما بالمجتمع فهي تؤثر فيه باعتبارها إحدى وسائل الأيدولوچيا في المجتمعات البشرية على اختلاف مذاهبها، فمن خلال الصوت والصورة تعد الأفلام السينمائية طريقة مثالية من طرق الدعاية لأن المشاهدين يكونوا تحت تأثيرها أثناء مشاهدتها. ومن ثم تلعب السينما دورًا محوريًا في توجيه سلوك الأفراد وبث قيم اجتماعية، وهي وسيلة لضبط اتجاهات الأفراد وتحديد أهدافهم داخل المجتمع، وذلك لعدة أسباب، هي:

١ - عدم إدراك المشاهدين لحقيقة تأثرهم بالأفكار والقيم التي تقدمها الأفلام.

٢- يضع الناس أنفسهم موضع الأبطال ويتقبلون بطريقة لاشعورية الاتجاهات التي يعبرون عنها والأدوار التي يقومون بها.

٣- يتقبل الأفراد الذين يعانون من المشاكل المختلفة بطريقة لاشعورية أو شعورية الحلول التي تقدمها الأفلام كحلول لمشكلاتهم. [٧]

رابعًا: تعتبر السينما أداة للتأريخ الاجتماعي حتى وإن لم تكن ناقلة للواقع بشكل حرفي، فقد يعبر محتوى الفيلم السينمائي في فترة من الفترات عن توجهات سياسية معينة، فعلى سبيل المثال تشير درية شرف الدين أن الإنتاج السينمائي في فترة الخمسينيات كان غائبًا عن الواقع، ساعيًا نحو إنتاج أفلام لا تمت لتلك الفترة بصلة، أو إنتاج أفلامًا للماضي تدين العهد البائد قبل الثورة، إما من منطق الإيمان الحقيقي بتلك الثورة أو تملقًا لرجالها؛ حيث أن العهد الحاضر يدينه، ويفتح النار عليه، ويبرز الكثير من مساؤه. [٨] ونفس الأمر نجده خلال فترة السبعينيات في العديد من الأفلام السينمائية التي تعرض إلى بعض المشكلات في فترة الخمسينات والستينيات؛ من قبيل فيلم الكرنك، وإحنا بتوع الأتوبيس.. وغيرها.

خامسًا: السينما أداة نفسية لها أثرها البالغ في المجتمع. فعلى سبيل المثال نجد خلال السنوات التي سبقت ثورة (٢٥ يناير، ٣٠ يونيو) أن هناك العديد من الأفلام السينمائية التي عرضت لأفكار نفسية سياسية تشير إلى تفسخ النظام من: عجز السلطة، وسطوة نفوذ رجال الأعمال والشرطة، وتغير القيم الأخلاقية، وغياب القانون وهيبة الدولة، وإن كان ذلك قد تم بطريقة غير مباشرة؛ مثل أفلام عايز حقي، وواحد من الناس، وحين ميسرة، وهي فوضى، والديكتاتور، وعسل أسود، وعبده موته.. وغيرها. ومن هنا تكمن خطورة السينما كأداة فنية لها وظيفة نفسية واجتماعية وسياسية، وسواء كانت الصورة واقعية أو غير واقعية إلا أنها بلا شك تؤثر في المتلقي (المُشاهِد).

سادسًا: تعتبر السينما أكثر الفنون المعاصرة التي تسهم في تشكيل الاتجاهات، والتعبير عن القضايا الاجتماعية السياسية بشكل متواري. فلقد قام لاورنس *Lawrence*

1997 بدراسة الأفلام السينمائية وبرامج التليفزيون والصحف، وأوضح الدور المباشر الذي يمكن أن تلعبه في سلوك العنف بين الأشخاص وداخل المجتمع. كما أشار بلاك *Blake* 2005 إلى خطورة السينما في معالجتها لقضية الانحرافات الجنسية. كما أوضح شيدياك *Chidiac* 2010 تأثيرها في تكوين صور نمطية متعددة. وأشار طاهر *Tahir* 2010 إلى إمكانية استغلالها في نشر أفكار وتوجهات السلطة على نطاق واسع نظرًا لدورها الحيوي كوسيلة للتأثير في المتلقين. كما أوضح دومتراش *Dumtrache 2014* الدور العلاجي النفسي للسينما في تخفيض القلق. كما أشارت كل من فيشي *Fieschi*، بورلن *Burlon* ، مارينز *Marinis 2015* إلى أهمية الأفلام كأداة تعليمية في تعليم الطلاب من المتخصصين في رعاية الأمهات وأطفالهن بعد الولادة كيفية نقل الأخبار السيئة وعدم التأثر بها. [٩]

سابعًا: لا تقف حدود السينما عند ما سبق، بل قد تصل أهميتها وخطورتها لدرجة اعتبارها أداة مهمة في الحروب والصراعات الدولية. وفي هذا الصدد، يشير السيد يسين على سبيل المثال وليس الحصر إنها كانت من بين الوسائل التي استخدمها الأمريكيون لدراسة اليابانيين خلال الحرب العالمية الثانية. [١٠]

كما يمكن أن يكون للأفلام السينمائية لدولة ما تأثير على غيرها من البلدان الأخرى، كما هو الحال في مصر، حيث أدى تاريخها الطويل وموقعها المتميز إلى أن تلعب أفلامها السينمائية دورًا حساسًا في تأثيرها على كل من الثقافة العربية والأفريقية. [١١]

وكذلك يوضح أحمد رأفت بهجت في دراسته عن الشخصية العربية كما تتبدى في السينما العالمية، أن الأفلام الغربية بدلًا من أن تساعد على خلق جو من التفاهم بين العرب والغرب زرعت الشك والخوف في النفوس وأفسدت على الإنسانية بشكل عام أملًا عزيزًا في أن يسود التعاون والتفاهم مختلف الأجناس، وكان عمادها التعصب والتشويه والتزييف والسخرية. [١٢]

ثامنًا: إن الملامح المميزة الأساسية التي يؤكد عليها الخطاب السينمائي في أي قضية سينمائية *theme*، ليست نتيجة صدفة أو مجرد قصة معروضة على الشاشة، وإنما لها دلالة تحليلية نفسية اجتماعية عميقة ترتبط بالواقع المعاش بطريقة ما، فالصورة السينمائية غير منفصلة عن المجتمع، ولكنها تعبر عنه - أو تُحرض على ما ينبغي أن يكونه - بشكل رمزي. بمعنى أن التحليل النفسي لا يأخذ الصورة المعروضة بالفيلم على أنها الصورة الواقعية الحرفية، ولكنه يفسر الصورة المعروضة أيا كانت في إطار الواقع. فأي فيلم يتناول قضية ما لا يتناولها بمفردها بل نجده يعكس قضايا أخرى ويسعى للتوصل إلى أهداف شعورية وأخرى لا شعورية ينبغي من كشفها، ومن ثم يكون ما يعرضه الفيلم هو مجرد دال لمدلول أو لمدلولات عديدة. فالفيلم به رسائل ضمنية (محتوى كامن) يتم التعبير عنها في إطار محتواه الظاهر.

تاسعًا: تساعد دراسة الخطاب السينمائي في فهم الشخصية القومية، وتمكننا من التخطيط المبني على بحث علمي للتغيير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي على المدى القريب والبعيد من أجل مستقبل أفضل في مجتمعنا. حيث لا يستمد الفيلم السينمائي موضوعه من العمل الأدبي فحسب، ولكن قد يتناول موضوعات واقعية، ويبرز قضايا اجتماعية وقومية، ويستعرض حقب وشخصيات تاريخية كان لها دورًا مؤثرًا فيما يمر به المجتمع المعاصر من تغيرات أو ما يتسم به من سمات.

عاشرًا: يمكننا التحليل النفسي للخطاب السينمائي من فهم المضمون اللاشعوري للأفلام السينمائية أي قراءة ما بين سطور الفيلم السينمائي وفك شفراته، والسعي نحو توظيف الأفلام السينمائية بما يحقق بناء المجتمع وتنميته، وليس العمل على خلق تعصبات وأفكار نمطية قد تبتعد كثيرًا عما تستهدفه سياسة الدولة من إصلاح.

الفيلم السينمائي والفنون الأخرى:

بعد أن تناولنا المبررات العلمية لاختيار فن السينما بصفة خاصة كوسيلة لدراسة

الشخصية المصرية القومية خلال الفترة من ١٩٨١ وحتى ما بعد ثورة يناير، نناقش في هذه النقطة الفرق بين فن السينما والفنون الأخرى لنوضح مدى الثراء والتعقيد الذي تنطوي عليه عملية التحليل النفسي للفيلم السينمائي.

بداية لقد اشتقت الكلمة الانجليزية *Cinema* من الكلمة اليونانية *Kinema* وتعني الحركة *movement*. وتستخدم السينما لغة تقوم على محددات هامة من استخدام الاستعارات والضمائر، وفن زيادة ونقصان العناصر الخطابية البلاغية. وهذه المحددات هي التي تميز الخطاب السينمائي عن أي خطابات أخرى.[١٣]

ويعد العنصر المرئي هو وسيلة الفيلم الأساسية للاتصال، فهو أهم عامل في التمييز بين الفيلم السينمائي وبين ما يسمى بالأشكال الأدبية للرواية والدراما.[١٤] وتعتبر عملية السرد أو الرواية *The narrative* هي العملية الأساسية التي تيسر تحويل صور الفيلم إلى شكل من أشكال الخطاب. حيث يعمل كشف تسلسل صور الفيلم على إيضاح مخطط الرواية. ويعتمد السرد على الخيال المجازي (الإستعاري) *the metaphorical imagination*.[١٥]

ومن هنا، فالسينما فن خطابي، يقوم على الحركة، ووحدته الأساسية اللقطة، وهي صورة متحركة، ويكوّن عدد من اللقطات المشهد السينمائي، ثم الفيلم في صورته النهائية. ومن ثم فإن عملية تحليل الفيلم سواء من الناحية الفنية أو النفسية أمر معقد للغاية، لأن التحليل يشمل جوانب متعددة، من تحليل اللقطة، والفكرة الأساسية، والمشهد، وحركة الممثل، وزاوية التصوير، والملابس، وخلفية الديكور ومستوى اللقطة (متوسطة، بعيدة، الجسم كله، منتصف الجسم...)، والعلاقات المتبادلة بينها... الخ. ويشير كل ما سبق أن تحليل الخطاب لفيلم سينمائي من أصعب ما يمكن مواجهته لأنه جشتلط كلي لا يساوي مجموع أجزاؤه[١٦]، وفن مركب يجمع في داخله فنون عديدة على جانب عالٍ من التعقيد، وكل هذا وغيره ينبغي أن يوضع في الاعتبار عند تحليل الفيلم.

ويماثل الفيلم السينمائي كشكل للتعبير الوسائط الفنية الأخرى، لأن الخواص الأساسية لهذه الوسائط منسوجة في صميم قماشته الوثيرة. فالفيلم يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية: الخط والشكل والكتلة والحجم والتركيب. وعلى غرار الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي، يستغل الفيلم التفاعل الدقيق الحاذق بين الظل والنور. وعلى غرار النحت يتناول الفيلم ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة. ولكنه شأن التمثيل الإيمائي (البانتومايم) يركز على الصور المتحركة، وهذه الصور المتحركة، شأن الرقص، لها إيقاع موزون. وتشبه الإيقاعات المركبة في الفيلم تلك الكائنة في الموسيقى والشعر، كما أن الفيلم شأن الشعر على وجه الخصوص، يعبر من خلال التصور الذهني والاستعارة المجازية والرمز – وعلى غرار الدراما، يعبر الفيلم بصريًا ولفظيًا: بصريًا من خلال الفعل والإشارة، لفظيًا من خلال الحوار. وأخيرًا، على غرار القصة، يبسط الفيلم أو يضغط الزمان والمكان، بالارتحال إلى الأمام وإلى الوراء بحرية في نطاق حدودهما الرحيبة. (١٧)

ومما سبق يتضح لنا أن الفيلم السينمائي يتشابه مع غيره من الفنون في جوانب ويتمايز عنها في جوانب أخرى، وفيما يلي مناقشة أكثر تفصيلًا لبيان الجوانب الأساسية التي تميز الفيلم السينمائي عن غيره من الفنون وخاصة الفنون القريبة منه، على النحو التالي:

(١) الفيلم السينمائي والأدب:

يوضح كل من جوزيف وهاري فيلدمان في إطار مناقشتهما للتشابه والاختلاف بين الأدب والفيلم السينمائي كنوعين من الفن، ما يلي: «إن هدف كل من الفيلم والأدب هو التعبير عن مواقف محددة، نابعة من خيال وتجربة الفنان أو الأديب. وتتضمن هذه المواقف تطور العقدة، ورسم الشخصيات، وعرض البيئة، إلا أن الوسائل المتبعة في كل من المجالين، لتحقيق هذا الهدف، تختلف كل الاختلاف في معظم الأحيان... إن الفيلم يصور لنا المواقف المتماسكة التي تعرض تطور العقدة،

ورسم الشخصيات، وخصائص البيئة، والمشاكل العاطفية، والأفكار الفلسفية، وذلك عن طريق سلسلة من الصور التشكيلية، والتجسيدات المرئية، التي يتم عرضها على الشاشة، في قاعة مظلمة، أمام جمهرة من الناس، ترى الفيلم وتسمعه. أما وسيلة التعبير في الأدب، فهي الكلمات وبناء الجمل». [١٨]

ويمكن أن نوضح ذلك من خلال الفقرة التالية من رواية ((باولا)) للروائية إيزابيل ألليندي[١٩]، فيما يلي: «هناك إضراب لعمال التنظيفات في المستشفى منذ خمسة أيام. والمبنى صار يبدو مثل ساحة سوق في أوج العصور الوسطي، وعما قريب ستظهر صراصير وفئران توزع الطاعون على البشر. عند مدخل المبنى يجتمع المضربون وحولهم رجال الأمن، ويبتسمون أمام كاميرات التليفزيون. هناك أطباء وممرضون ومرضى بالبيجامات والأخفاف وآخرون على كراسي ذات عجل. أنهم ينتهزون الفرصة للتسلية، وتبادل الأحاديث، والتدخين، وشرب القهوة من الآلات، وليس هناك من يستعجل حل المشكلة، بينما القمامة تتعالى مثل الزبد. تتبعثر على الأرض قفازات مطاطية مستعملة، وأكواب كرتونية، وأكوام من أعقاب السجائر، وبقع مقززة. يحاول ذوو المرضى تنظيف القاعات قدر استطاعتهم، فتتجمع الفضلات في الممرات حيث تنثرها الأقدام وتعيدها إلى الغرف نفسها. مستودعات القمامة تطفح، وتتراكم في الأركان أكياس بلاستيكية منتفخة تكاد تتفزر. ولا يعود بالإمكان استخدام المراحيض المقرفة، فيتم إغلاق معظمها، وتنتشر في الجو رائحة الحظيرة. استفسرت عما إذا كان بإمكاننا نقلك إلى مستشفى خاص، فقالوا إن المخاطرة في تحريكك كبيرة، وكنت أظن أن خطر العدوى بمرض آخر هو أسوأ». [٢٠]

ويمكن أن نُعبر سينمائيًا عن الفقرة السابقة من خلال عدد من اللقطات على النحو التالي:

- لقطة ١: عدد من عمال النظافة يرتدون زيهم الرسمي ويقفوا أمام المستشفى.
- لقطة ٢: وجود بعض من رجال الأمن يقفون حول عمال النظافة.
- لقطة ٣: كاميرات تليفزيونية لمحطات إخبارية مختلفة تصور المشهد.

- لقطة ٤: عدد من رجال الأمن والمضربين يشاورووا بأيديهم أمام كاميرات التليفزيون.
- لقطة ٥: المبنى من الداخل يوضح منظر كمية من الأتربة والقاذورات ملقاة على الأرض.
- لقطة ٦: عدد من الأطباء والممرضون والمرضى يرتدون البيجامات والأخفاف وآخرون على كراسي ذات عجل.
- لقطة ٧: طبيبان يحتسيان القهوة من الآلات، ويتحدثان.
- لقطة ٨: يضحك عدد من الممرضين ويدخنوا السجائر ويلقى احدهم بها على الأرض.
- لقطة ٩: ينظف عدد من أهالي المرضى حجراتهم.
- لقطة ١٠: يمر احد الأشخاص ويقذف بحذائه بعض القاذورات.
- لقطة ١١: تذهب القاذورات التي قذفت بالحذاء إلى حجرة من حجرات المرضى.
- لقطة ١٢: تستفسر الأم من احد الأطباء عن إمكانية نقل أبنتها لمستشفى خاص ويخبرها طبيب أن هناك خطورة كبيرة إذا تم تحريكها.

ويوضح ما سبق – رغم قصوره – تعقيد التعبير السينمائي، فإذا عدنا للفقرة السابقة من الرواية مع مقارنتها باللقطات سنجد أن اللقطات بصورتها هذه محاولة ناقصة لتجسيد الفقرة؛ فيوجد بعض الجوانب لم يتم التعبير عنها في صورة لقطات بهدف الإيجاز، وبعض آخر لصعوبة التعبير عنه في شكل لقطة مصورة فقط وكأن الأمر صور ثابتة. ليس ذلك فحسب بل أن نقص المحاولة التعبيرية السابقة الخاصة بالمؤلف يأتي من كونه تجاهل – بشكل عمدي – إيضاح عدد من النقاط من قبيل زاوية اللقطة بكاميرا السينما، وأي من هذه اللقطات سيكون كليًا أو جزئيًا ؟، وهل سيتم الاستعانة بموسيقى تصويرية من اجل

توصيل الحالة النفسية الخاصة بالبطلة إلى المتلقي (المُشاهد) ليُدرك معاناتها أم لا ؟، وهل ترتيب اللقطات على هذا النحو يسهم في توصيل الرسالة المرغوبة أم أن التعاقب بين عدد من اللقطات داخلي وأخرى خارجي سيكون له أثمن الأثر في تجسيد الفقرة سينمائيًا بشكل أفضل؟، وعلى أي نحو من الممكن أن يسير تصورنا للقطات نريد إيضاحها واقعية قدر الإمكان من خلال تخيل مستشفى لمدة خمسة أيام بدون عمال نظافة ؟!.

ومن هنا نجد أن الفيلم السينمائي فن مختلف تمامًا عن الأدب، فهو أكثر تعقيدًا، فن مركب يتداخل معه فنون أخرى متعددة مثل الموسيقى، والديكور، والأزياء، والصوت، والتصوير الفوتوغرافي.. وغيرها. فهو مجال مستقل، يختلف كل الاختلاف عن مجال الأدب، لا في طريقة التعبير فقط، وإنما في بناء الشكل والإيقاع كذلك. وبناءً على هذا، كانت فكرة الخلط بين هذين المجالين، فكرة خاطئة تمامًا، ومن المؤكد أننا لا نعني من وراء حديثنا هذا عن فن الفيلم وخصائصه، أن نقلل من قيمة فن الأدب؛ لأن الأدب لا يحتاج أطلاقًا لأي دفاع عنه.

(٢) الفيلم السينمائي وكتابة المسرحية:

بلا شك أن هناك اختلاف جوهري بين الفيلم السينمائي وكتابة المسرحية، حيث تعتمد أصول فن كتابة المسرحية بشكل أساسي على ضرورة خلق «الموقف المثير الفعال» بينما أصول الحرفية في الفن السينمائي، تعتمد أساسًا على ضرورة خلق السياق المتتابع من الصور المرئية. وهذا يتفق مع المنطق، الذي ينادي بأن مشاكل السينما، لا يمكن حلها باستخدام الإنجازات والابتكارات، التي قام عليها الفن المسرحي. كما أنه لا يمكن التغلب على صعوبات المسرحية ومشاكلها، باستخدام الفن السينمائي. (٢١)

وإيضاحًا لما سبق نعرض لجزء من الحوار في أحد مشاهد مسرحية «حورس والصمت» الذي يعرض لموقف لقاء حورس بعمه سِت الذي قتل أبيه من أجل الاستيلاء على العرش، على النحو التالي:

- «حورس: أنا لا أخشى شيئًا في الوجود يا سِت.. أو تظن بأني أتيت إلى هنا

لكي أتولى عرش مصر أو لكي أغتالك بيدي.. كلا أيها العم.. فلا تخشى من هذا.. ما فكرت في ذلك قط...

- سِت: أذن لماذا أتيت إلى هنا.. ؟
- حورس: صدقني.. لا أدري.. ربما أردت أن أغير حياتي.. أو ربما أردت أن أدفع الملل عن نفسي.. فضلًا عن أني لا أريد إغضاب المُربي الصديق.
- سِت: أي مُربي ؟
- حورس: الكبش العجوز... ذلك الذي دفعتني إليه أمي إيزيس بعد أن نحرت والدي.. ألا تذكر.. فكان نعم الوفي نعم الصديق... فلا في الليل ولا في النهار اسمعني شيئًا سوى.. اغتيال أوزوريس.. انتظار إيزيس.. عفونة ست ثم الصراع والخلاص....
- سِت: محرض.. أذلك الكهل المحطم.. يحرض على الخلاص مني... سوف أحيله إلى قطعة من الصابون.. أذن فأنت تنتظر الانتقام والثورة.... أن تخوض الصراع معي... أو قد حان الآن يا رع...». [٢٢]

ويتضح من الجزء السابق وجود موقف مثير فعال، وهو موقف المواجهة بين حورس (أبن القتيل) وعمه سِت (قاتل أخيه الملك والد حورس)، ولا يمكن أن تكون المواجهة خالية من موقف الحوار بين القاتل والبطل الذي يسعى إلى الانتقام.

وتختلف طبيعة التعبير عن موقف مثل هذا في الفيلم السينمائي عن المسرحية، فلا يملك كاتب المسرحية سوى جانبين السيناريو والحوار، في حين أن المُخرج السينمائي يمكنه التعبير بالعديد من الأساليب عن مشهد كهذا، نذكر على سبيل المثال أسلوب الاستحضار أو الاسترجاع *flashback* حيث تتعاقب عدة لقطات لذكريات قديمة حين تتم المواجهة بين حورس وسِت بطريقة توضح للمشاهد مدى المعاناة التي عاني منها حورس في حياته نتيجة قتل أبيه. ولنا أن نتخيل سينمائيًا كيف يمكن تجسيد الموقف... !.

(٣) الفيلم والمسرح:

تعتبر المسرحية جزء من الأدب من جانب، وجزء من المسرح أو حرفة المسرح من جانب آخر. لهذا يلتزم الكاتب بالحدود الطبيعية للمسرح وحرفيته، التي تُقيده بالموقف المثير الفعال... وتضطره إلى التغلب على بعض الصعوبات، مثل التقليل أو الحذف في بعض الأحيان من الأحداث السابقة أو اللاحقة، وتجعله يستخدم طريقة العرض، ودخول الشخصيات وخروجها... الخ. ومن أهم العاملين في المسرح الممثلون والمخرج المسرحي، لأنهم يقومون بمهمة الترجمة والتفسير، لمفهوم النص الأدبي، وأفكار المؤلف المسرحي. أنهم فنانون مفسرون يقومون بوظيفة عرض وتمثيل الأفكار التي كتبها وأوحى بها المؤلف المسرحي.

أما في الفيلم فإن المُخرج هو الذي يقوم بمهمة خلق مضمون الصورة المرئية وهذه المهمة أشبه ما تكون بمهمة المؤلف المسرحي. انه فنان خالق لا مترجم أو مفسر، لأن المخرج في السينما هو المسئول عن الشكل النهائي للفيلم. ومن الجدير بالذكر أن الفيلم لا تكون له قيمة فنية أو موضوعية، إن لم يتم إنتاجه ويكون معدًا للعرض العام. أما المسرحية فإنها تعتبر عملًا فنيًا كاملًا، بمجرد كتابتها، وإن لم يتحقق لها الظهور على المسرح. أما نص الفيلم (السيناريو) فلا يعتبر عملًا فنيًا كاملًا، إن لم يقم المخرج بتصويره وإعداده للعرض العام. ويصدق هذا على أي سيناريو، ولو كان واضعه علمًا من أعلام الخلق السينمائي. [٢٣]

وتختلف المسرح عن السينما، في جوانب مهمة، كطبيعة تجسيد الموقف في ضوء سيناريو وحوار فقط دون زوايا تصوير، وصعوبة التوصيل وكذلك إمكانية تأثير جمهور الحضور وقت عرض المسرحية، من خلال التفاعل مع ما يتم تقديمه على خشبة المسرح. في حين أن الفيلم السينمائي يكون متحررًا من هذا التأثير المحتمل حدوثه في المسرح.

الوحدة والتمايز في الشخصية المصرية:

لعل ما سبق وعرضناه في مدخل حديثنا يدفعنا إلى ثلاثة تساؤلات، هي: هل نحن أمام شخصية مصرية واحدة أو طابع قومي موحد أم أن هناك اختلاف بين الشخصية المصرية بشرائحها وطبقاتها وفئاتها المتباينة؟، وهل التحليل النفسي للخطاب السينمائي يعطي لنا واقع الشخصية المصرية أم صورة عنها أم قراءة شمولية للصورة السينمائية في إطار الواقع؟، وبماذا يختلف التناول الحالي لدراسة الشخصية المصرية في هذا الكتاب عن الدراسات والبحوث السابقة التي تناولت نفس الموضوع؟. ونحاول في هذا الفصل أن نضع أجوبة مبدئية لهذه التساؤلات، تمهيدًا لتناولها تفصيليًا في الفصول التالية.

بداية نؤكد أن الشخصية المصرية وحدة وتمايز معاً، فيوجد صفات عامة تميز الشخصية المصرية ككل، وصفات خاصة تميز كل فئة أو شريحة أو طبقة اجتماعية في جسد الشخصية المصرية. ولذلك فسوف نسعى لدراسة الشخصية المصرية بأسلوب علمي سليم غير مألوف في الدراسات التي تناولت الشخصية المصرية من قبل، وبدون مبالغة لا يوجد دراسة سابقة قد هدفت لدراسة الشخصية المصرية بهذا الأسلوب، وهو دراسة الشخصية المصرية من خلال التحليل النفسي للخطاب السينمائي. ولكن هل التحليل النفسي للخطاب السينمائي سيعطي لنا صورة أم واقع عن الشخصية المصرية؟!؛ في حقيقة الأمر أن التحليل النفسي يعتمد في منطقه على الاستقراء المركزي أي التعمق في دراسة حالة أو حالات قليلة بدلًا من الدراسة السطحية لأعداد كبيرة قد تكون نتائجها عرضة لخداع الأرقام، ولذلك تهتم الدراسة الحالية بتحليل متعمق للشخصية المصرية في الفترة من عام ١٩٨١ إلى ٢٠١٢ في الخطاب السينمائي، مع ربط ما يتم التوصل له بالواقع.. فالسينما هي لا شعور الواقع .. هي الجانب الآخر منه .. هي ما بين سطور الواقع، ومن ثم يؤدي تجاهلها إلى فهم مبتور للواقع. ومن ثم يختلف التناول الحالي في دراسة الشخصية المصرية عن

الدراسات السابقة سواء التي تناولت الشخصية المصرية أو الخطاب السينمائي. وهذا يدفعنا إلى مناقشة عدد من المحاولات السابقة لبيان الفرق بينها وبين الدراسة الحالية، مع بيان نقاط القوة والضعف التي انطوت عليها الدراسات السابقة وما نتوقعه في البحث الحالي. وفي تصنيفنا للدراسات السابقة للشخصية المصرية نجد أنها تنقسم إلى نوعين أساسيين من الدراسات، وهي: دراسات نظرية، ودراسات تطبيقية.. نعرض بعضها فيما يلي كنماذج على سبيل المثال وليس الحصر.

أولًا: دراسات نظرية عن الشخصية المصرية:

أوضح **فرج عبد القادر طه (١٩٩٤)**[٢٤]، في دراسته عن الشخصية المصرية وعنوانها: «تأملات فيما طرأ على الشخصية المصرية من سلبيات»، أنه من الجيد مصارحة النفس بالسلبيات الضارة التي بدأت في الظهور بالشخصية المصرية حتى يمكن بحثها ودراستها، ومن ثم علاجها. ولقد أكدت الدراسة على وجود عدد من السلبيات المميزة للشخصية المصرية هي: ضعف التوجه العلمي، وجهة الضبط الخارجي ونظرية التآمر، البيروقراطية وتبديد الطاقة دون إنتاج، الانتهازية، اللامسئولية أو عدم تقدير المسئولية، تبلد العواطف الأسرية وعنف العدوان داخلها، افتقاد القدوة، تليف الضمير.

ولقد قام **رجب البنا (٢٠٠٠)**[٢٥] بتحليل لواقع المصريين المعاصر لمحاولة وضع رؤية فكرية تسهم في الانطلاق للمستقبل، في دراسة بعنوان: «المصريون في المرآة». ونجمل أهم ما أشار إليه في دراسته، فيما يلي من نقاط:

١- ينظر المصري للدنيا والعمل من منظور ديني، فالدنيا هي مقدمة لحياة الخلود، ومن ثم نجده وكأنه ينتظر معجزة تهبط من السماء لتخرجه من حال إلى حال.

٢- يوجد صراع بين انتقال المصري المعاصر إلى المستقبل أو بقاءه في الماضي، وأصبحت تساؤلاته تدور حول الحفاظ على الأصالة أو التوجه نحو المعاصرة دون أن يقوم بالعمل؛ أي تساؤلات كثيرة دون عمل يُذكر.

٣- وجود نمط جديد في الشخصية المصرية، فلقد انتقل المصري من نمط الفهلوي إلى نمط الهباش، وهو حال أكثر سوءًا.

٤- التمسك بالكثير من أخطاء التراث، وخرافاته، والذي يعد في معظمه نتاج عصور من التخلف والجهل، مع وجود شعور بالغربة تجاه الحضارة الغربية ليس له ما يبرره.

٥- ظهور ملامح من انهيار الطبقة الوسطي في المجتمع المصري، وتعتبر هذه الملامح من الانهيار جذور العديد من المشكلات.

٦- زيادة الفساد وانتشاره في مختلف نواحي المجتمع المصري المعاصر.

وناقش **أحمد عكاشة (٢٠٠٣)**[٢٦] في دراسة بعنوان: «ثقوب في الضمير، نظرة على أحوالنا» عدد من المشكلات المصرية المختلفة في أحوال المصري المعاصر، ويمكن أن نذكر أهم النقاط التي أشار إليها في دراسته فيما يلي:

١- ضعف وجود القدوة والانتماء والضمير العام في أحوال المصريين المعاصرين.

٢- وجود نظرة ثنائية للولايات المتحدة الأمريكية تجمع بين المعاداة والإعجاب.

٣- زيادة مظاهر التدين الشكلي، والحرص على شكل الدين بالمظهر دون الجوهر.

٤- شيوع نظرة سلبية، وأفكار خرافية تجاه الأمراض العقلية، والمرضي العقليين.

٥- وجود خلل في العلاقات العاطفية بين الشباب والفتيات نجم عنه مشكلات ما بعد الزواج وازدياد حالات الطلاق.

٦- يوجد أزمة ثقة في العلاقة بين السلطة، والشعب تعمل على انفصال شديد من الشعب نحو السلطة، وعدوان تجاهها.

تعليق:

نلاحظ مما سبق أن صورة الشخصية المصرية كما أشارت لها الدراسات النظرية

سلبية في مجملها، حيث تتسم بعدد من السلبيات، أهمها: التدين الشكلي، والتمسك بالكثير من أخطاء التراث وخرافاته، وتبديد الطاقة دون إنتاج، وعدم تقدير المسئولية، وافتقاد القدوة والضمير، وأزمة الثقة في العلاقة بين السلطة والشعب. كما أنها فتحت الباب بأفكارها إلى ضرورة إجراء مزيد من البحوث العلمية لاختبار صحة ما توصلت له من نتائج. ولكن رغم ذلك إلا أنها قد وقعت في عدد من نقاط النقد أهمها:

١- لم تبني أي دراسة تحليلها على أساس منطقي مقبول، فلم يُدعِم مُنظروها آرائهم ببحوث علمية من خلال التحليل المتعمق لنتائج دراسات نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية أو غيرها، كما تم استخدام الإحصاءات بشكل غير موثق، وجاء بدون توضيح الفترة الزمنية وظروف المجتمع مما أفقده في مواضع كثيرة أساسه العلمي التطبيقي.

٢- إن أي شخصية لا يمكن أن تكون سلبية في مجملها، وإنما بها سلبيات وبها ايجابيات، والاكتفاء بذكر السلبيات يجعلنا نطرح عدد من التساؤلات لم تجيب عليها أي من هذه الدراسات، وهي: متى بدأت هذه السلبيات في الظهور؟، وعلى أي نحو تكونت؟ وكيف؟، وما هو علاج السلبيات على المستوى الفردي والمجتمعي؟. وعدم سعي هذه الدراسات إلى طرح هذه التساؤلات للإجابة عليها، والاكتفاء بذكر السلبيات، يؤكد أنها في أقل تقدير محاولات تحتاج الإكمال.

ثانيًا: دراسات تطبيقية عن الشخصية المصرية:

قام **محمد سيد خليل (١٩٨٣)**[٢٧] بدراسة بعنوان: «كيف يرى المصريون أنفسهم ؟، القالب النمطي الذهني الجامد لدى بعض الجماعات المصرية، بحث في مفهوم الذات الجماعي».

وهدفت الدراسة إلى التعرف على أهم مكونات القالب النمطي الذهني الجامد

الخاص بالمصري بعامة، وبالمرأة المصرية لدى بعض الشرائح الاجتماعية المصرية، ومدى الاتفاق أو الاختلاف ومدلوله.

ولقد تكونت العينة من ١٥٤٦ فردًا من الجنسين من شرائح اجتماعية مختلفة: ريفيين، وطلاب، ومهنيين، وعمال، وأصحاب مصانع. وكانت الأدوات عبارة عن استمارة مكونة من تسعة مقاييس تهدف مجتمعة إلى معرفة الطابع القومي للصورة المصرية، من بينها مقياس القوالب النمطية الذهنية الجامدة الذي تكّون من قائمتين من الصفات أحدهما خاصة بصورة المصري عمومًا، والأخرى خاصة بصورة المرأة المصرية.

ولقد خرجت الدراسة بعدد من النتائج، أهمها:

١- تحتفظ عينة الدراسة للمصري وللمرأة المصرية بصورة تتسم بدرجة عالية جدًا من الايجابية، وهذا موقف يحمل قدرًا كبيرًا من التحيز والتطرف.

٢- يرى الذكور صورة المصري بشكل أكثر ايجابية من الإناث، كما أنهم أكثر تحيزًا للصفات ذات الطابع الجنسي للمرأة المصرية، في حين يملن الإناث إلى التأكيد على الصفات ذات الطابع العقلي.

٣- إن الريفيين ثم العمال يتخذون موقفًا متحيزًا في القالب النمطي الذهني الجامد سواء نحو المصري بعامة أو المرأة المصرية.

وفي عام ١٩٩٠ نشر **أحمد زايد** [٢٨] دراسة بعنوان: «المصري المعاصر: مقارنة نظرية وامبيريقية لبعض أبعاد الشخصية المصرية القومية».

وتكونت عينة الدراسة من ٩٠٠ مبحوث، تمثل سكان الجمهورية بمستوياتهم المختلفة التعليمية والعمرية والمهنية، والنوع، ومحل الإقامة. وكانت أدوات الدراسة هي المقابلة، واستبيان يغطي تسعة جوانب أساسية، وهي: علاقة المصري بالآخرين، والمعرفة السياسية، والاتجاهات السياسية، والمشاركة السياسية، ومفهوم الصبر والتدين

والفكاهة والمرح والتوكل والتواكل، ونوعيات مختلفة من الأسئلة تكشف عن القدرية والتساهل والثقة لدى الإنسان المصري.

ولقد كشفت نتائج الدراسة عن أن سمات الشخصية المصرية تتمثل في الآتي:

١- التناقض بين الأحكام المثالية والسلوك العملي، وازدواجية القول والفعل.

٢- الشك والتوجس عند التعامل مع الدوائر الأبعد من دائرة حياته أو التعامل مع أجهزة الدولة، مع وجود استسلام وخضوع دون اقتناع.

٣- التعلق بالأشخاص دون الارتباط بمؤسسات، والميل التبريري.

٤- السلبية وخاصة فيما يتعلق بمستوى المشاركة السياسية.

٥- الصبر، والفكاهة والمرح، والتوكل وليس التواكل.

٦- يعد التدين سمة جوهرية في شخصية الإنسان المصري، كما يوجد تداخل بين الممارسات الدينية والممارسات الشعبية المتصلة بالدين في الحياة الدينية للمصريين.

ولقد قام كل من **عبد اللطيف محمد خليفة، وشعبان جاب الله رضوان (١٩٩٨)**[٢٩] بدراسة بعنوان: «الشخصية المصرية الملامح والأبعاد، دراسة سيكولوجية».

ولقد هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن أبعاد الشخصية المصرية وسماتها كما يتصورها بعض أفراد المجتمع المصري.

وتكونت عينة الدراسة من ١٣١٧ مبحوثًا من الذكور والإناث، موزعين على ثلاث مجموعات فرعية، هي: طلاب الجامعة (٧٠١)، وموظفين (٥٨٥)، وأعضاء هيئة التدريس بالجامعة (٣١). ولقد استخدم مقياس أشتمل على ١٣٣ بندًا وغطى سبعة أبعاد أساسية من أبعاد الشخصية، وهي: الخصال المعرفية، والدافعية، والانفعالية، والاجتماعية، والدينية – الأخلاقية، والسلطة والقيادة، والناحية الجسمية الجمالية.

ولقد أسفرت الدراسة عن عدة نتائج أهمها ما يلي:

١- يتسم التصور العام لدى أفراد العينة عن الشخصية المصرية بالايجابية إلى حد كبير مع وجود عدد محدود من السمات السلبية في هذه الشخصية.

٢- يوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين نظرة الإناث والذكور للشخصية المصرية، حيث يتسمن الإناث بأن نظراتهن أكثر إيجابية من الذكور.

٣- يوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين نظرة الطلاب والموظفين للشخصية المصرية، حيث يتسمن الطلاب بأن نظراتهم أكثر إيجابية من الموظفين.

٤- أوضحت نتائج التحليل العاملي أن الشخصية المصرية تنظمها عدة أبعاد، أكثرها ثباتًا واستقرارًا عبر العينات الفرعية العوامل التسعة التالية: الانتهازية والسلوك غير الاجتماعي واللاأخلاقي في مقابل السلوك الاجتماعي الأخلاقي، الانتماء والمحافظة في مقابل الأنانية وحب الذات، الدافعية للإنجاز في مقابل اليأس والتواكل، التطرف في مقابل الاعتدال، العصابية في مقابل الاتزان الوجداني، اللين والتفتح في مقابل الغلظة والانغلاق، التفاؤل والثقة بالنفس في مقابل التشاؤم وفقدان الثقة، الفهلوة والمرح، الطيبة والتسامح.

تعليق:

نلاحظ من هذه الدراسات أنها تميزت باعتمادها على عينات كبيرة ومتنوعة، ولقد سعت بشكل رئيسي إلى التعرف على الشخصية المصرية من خلال أسلوب الأفكار النمطية ، ولقد اشتركت دراسة محمد خليل، ودراسة عبد اللطيف محمد خليفة، وشعبان جاب الله رضوان في وجود صورة ايجابية للشخصية المصرية يحملها المصري داخله نفسه. ونفس الأمر أتضح من دراسة أحمد زايد، والتي تميزت عن الدراستين بوجود التحليل النظري والذي أكد من خلاله على وجود سلبيات في الشخصية المصرية وخاصة فيما يتعلق بالتعامل مع السلطة. ويمكن أن نوجه عدد من نقاط النقد لهذه الدراسات فيما يلي:

١- اعتمدت هذه الدراسات على قوائم محددة من الصفات أو الأبعاد، وبالتالي لم تعطي صورة متسعة عن الشخصية المصرية فالأدوات المستخدمة محدودة بعدد معين من الصفات دون ترك حرية أكبر للمشاركين في ذكر صفات متعددة غير واردة في القائمة.

٢- لم تستخدم هذه الدراسات وسائل أكثر عمقًا مثل المقابلة أو الاختبارات الإسقاطية أو الوسائل الكيفية الأخرى لحالات فردية متعمقة، حيث تعطي مثل هذه الوسائل المتعمقة صورة غير متحيزة نظرًا لأن المفحوص يستجيب لمثيرات حرة، ومن هنا جاءت النتائج متوقعة بوجود صورة إيجابية متطرفة للشخصية المصرية. وطبعًا نحن في غنى عن القول أن وجود الصورة على هذا النحو لا نملك به إلا الوصف دون أي دليل على مصداقيتها أو واقعيتها أو وضع تفسيرات عميقة.

كيف سندرس الشخصية المصرية ؟

نلاحظ من العرض السابق أن الدراسات النظرية والتطبيقية التي تناولت الشخصية المصرية قد غلب عليها التناقض فيما بينها، فلقد أشارت الدراسات النظرية إلى أنه يغلب وجود صورة سلبية مميزة للشخصية المصرية، ونفس الأمر أتضح في دراسة أحمد زايد وهي دراسة بها جانب نظري. في حين أن الدراسات التطبيقية الأخرى مثل دراسة محمد سيد خليل ودراسة عبد اللطيف محمد خليفة، وشعبان جاب الله رضوان وكذلك دراسة أحمد زايد – في الجانب التطبيقي منها – قد أشارت لغلبة وجود صورة ايجابية شبه كاملة للشخصية المصرية، ولعل أهم ما يلفت نظرنا في مجمل هذه الدراسات سواء نظرية أو تطبيقية هو تأكيدها على مشكلات العلاقة بين السلطة والشعب، وقضية التدين الشكلي، وأخطاء التراث وخرافاته التي تتخذ في بعض الأحيان قوة الدين باعتبارها دينًا شعبيًا إن جاز التعبير.

ويمكن أن نُقيم الدراسات التي تناولت الشخصية المصرية بأنها وجهين لعملة واحدة، فالدراسات النظرية ركزت على التفلسف العلمي والتأمل العقلي – مع التأكيد على أهميتها- ومحاولة ذكر سلبيات دون إيجابيات كنوع من عدم التحيز رغم أنها وقعت فيه دون قصد. أما الدراسات التطبيقية فلقد قامت بدراسة المصري كما يرى ذاته من خلال القوالب النمطية، ولهذا الأسلوب نقاط قوته وضعفه فهو يدرس الشعور وليس اللاشعور، وبالتالي يكون هناك جانب غير كامل – وربما غير حقيقي – للشخصية، لأنه يطلب من المصري أن يوضح فكرته عن نفسه أو صورته الذهنية عن نفسه.

وهنا تكمن أهمية دراسة الشخصية المصرية من خلال التحليل النفسي للصورة المعروضة في الخطاب السينمائي، فالخطاب السينمائي له أهمية مركبة ومتشابكة؛ فهو ديالكتيك من واقع وخيال، وتأمل وتفلسف، وإسقاط وإعلاء، واستعارة وكناية ومجاز ووضوح؛ ووجود هذا المزيج يسهم في فهم شمولي حيث أنه أداة خطيرة وخصوصًا في ظل ظروفنا الاجتماعية الراهنة.

وفي ضوء كل ما سبق وأشرنا إليه يمكن أن نوضح موضوع الكتاب الحالي بأنه: التحليل النفسي للشخصية المصرية في الفترة من عام ١٩٨١ وحتى ٢٠١٢ بالاعتماد على الخطاب السينمائي المصري، وربط الصورة المعروضة بالواقع الاجتماعي في هذه الفترة، وما بعدها وقراءته قراءة متأنية لإيضاح أهم الملامح التي يركز عليها الفيلم السينمائي في سبيل تشخيص دقيق لحالة الشخصية المصرية المعاصرة ووضع خطة علاج قابلة للتنفيذ، ومن ثم فهذه الدراسة تعتبر الأولى من نوعها في دراسة الشخصية المصرية بشكل متعمق وليس سطحي، وكذلك تشخيص لحالتها وتطورها وديناميات‍ها في الفترة الزمنية المحددة، ووضع تصور لما يمكن أن تسير عليه الأمور في المستقبل.

وسوف يتم التركيز في دراسة الشخصية المصرية المهمشة من قاطني العشوائيات بوجه خاص باعتبارها غاية في الخطورة والأهمية والتأثير كما سنوضح لاحقًا في الفصل

الثاني. ولكن رغم ذلك لا نجد أي فيلم من الأفلام السينمائية قد عرض مجتمع العشوائيات وحده بعيدًا عن المجتمع المصري؛ بل أن أي فيلم سينمائي قد يركز على قضية ما، ولكنه يتطرق أيضًا لقضايا أخرى. ومن ثم فسوف نجد أنفسنا نحلل العديد من ملامح الشخصية المصرية ككل، مع التركيز على الشخصية المصرية المهمشة.

ويمكن أن نصيغ تحليلًا لمشكلة الدراسة في النقاط التالية:

١- إن الملامح المميزة الأساسية التي يؤكد عليها الخطاب السينمائي في أي قضية سينمائية *theme* ومن بينها موضوع قاطني المناطق العشوائية، ليست نتيجة صدفة أو مجرد قصة معروضة على الشاشة، وإنما لها دلالة تحليلية نفسية اجتماعية عميقة ترتبط بالواقع المعاش بطريقة ما، فالصورة المعروضة غير منفصلة عن المجتمع، ولكنها تعبر عنه – أو تُحرض على ما ينبغي أن يكونه – بشكل رمزي. بمعنى أن التحليل النفسي لا يأخذ صورة الشخصية المصرية المهمشة التي يعرضها الخطاب السينمائي، على أنها الصورة الواقعية الحرفية، ولكنه يفسر الصورة المعروضة أيا كانت في إطار الواقع بشكل متعمق.

٢- يؤكد التحليل النفسي على الحتمية النفسية، وأهمية وضرورة دراسة الشخصية ككل في الشعور واللاشعور، مع ضرورة تفسير تكّون الشخصية في إطار المجتمع التي تنتمي إليه، والظروف المحيطة. وبناءً على هذا يكون ظهور فيلم سينمائي – أو موجة من الأفلام المتشابهة – في فترة محددة ليس أمر اعتباطي بل له تفسير نفسي اجتماعي.

٣- إن أي فيلم يتناول قضية ما لا يتناولها بمفردها بل نجده يعكس قضايا أخرى ويسعى للتوصل إلى أهداف شعورية وأخرى لا شعورية ينبغي من كشفها، ومن ثم يكون ما يعرضه الفيلم هو مجرد دال لمدلول أو لمدلولات عديدة. فالفيلم به رسائل ضمنية (محتوى كامن) يتم التعبير عنها في إطار محتواه الظاهر.. ولا يمكن أن نصل إلى الرسائل الكامنة أو ما يقوله الفيلم بين سطور خطابه إلا بالتحليل النفسي.

ونسعى في دراستنا هذه إلى الإجابة علي التساؤل الرئيسي التالي:

ما هي أهم الملامح المميزة الأساسية التي يؤكد عليها الخطاب السينمائي لدى الشخصية المصرية، وما الدلالة التحليلية النفسية العميقة للصورة السينمائية المعروضة؟.

ويتفرع من هذا التساؤل عدد من الأسئلة الفرعية، هي:

١- ما هي صورة الشخصية المصرية بعامة وقاطني العشوائيات بخاصة التي يعرضها الخطاب السينمائي؟.

٢- كيف تعكس السينما العلاقات بين الشخصية (ديناميات الجماعة) لدى أفراد المجتمع المصري عمومًا، وقاطني العشوائيات خاصةً؟.

٣- ما هي الدوال والمفاتيح التي يستخدمها الخطاب السينمائي في التعبير عن الشخصية، ومدلولاتها التحليلية النفسية العميقة ؟.

٤- كيف ظهرت صورة السلطة، وأنماط التفاعل معها عبر الفترات التاريخية؟.

٥- على أي نحو تم حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الاجتماعي؟.

٦- ما هي الرسائل الضمنية التي أكد عليها الفيلم ودلالتها العميقة؟.

٧- ما هو الخطاب الإيديولوجي الذي أكد عليه الفيلم؟.

٨- كيف تبدت دينامية الخطاب داخل الفيلم السينمائي؟.

وللدراسة الحالية عدد من جوانب الأهمية النظرية والتطبيقية نوضحها فيما يلي:

١- تعتبر الدراسة الحالية إسهامًا في مجال بحوث علم النفس الاجتماعي وعلم النفس السياسي وسيكولوجية الإبداع وسيكولوجية الفن، نظرًا لاهتمامها بدراسة فئة اجتماعية مؤثرة من جسد الشخصية المصرية من خلال دراسة نمط من الإبداع الفني الفعلي، وهو الخطاب السينمائي.

٢- تسهم الدراسة الحالية في إفادة بحوث مجالات علم الاجتماع وعلم الانثروبولوجيا

وعلم السكان وعلم السياسة والعلوم البيئية... وغيرها على اعتبار أن من ضمن مجالات اهتمامهم البحثي، الشخصية القومية بعامة وقاطني العشوائيات بخاصة، ومن ثم فتسمح دراسة هذه الفئة نفسيًا من خلال الخطاب السينمائي بفهم أفضل لها في المجتمع، فالعلوم الإنسانية تتكامل وتتعاون فيما بينها.

٣- تعد الدراسة الحالية استكمالًا للمساعي البحثية السابقة التي استهدفت دراسة الشخصية القومية المصرية، وتتضح أهميتها في ظل ما يعيشه المواطن المصري المعاصر من تغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية، وغيرها. وكذلك أن عملية التصنيف للشخصية القومية بما تتضمنه من تعميم واختزال وتجريد وتنبؤ إنما تحقق هدفًا أساسيًا من الأهداف التوافقية للعلم.

٤- تساعد دراسة صورة قاطني العشوائيات في الخطاب السينمائي باعتبارهم جزء من الشخصية القومية المصرية على بناء الحركة الوطنية للتنمية، وتمكننا من التخطيط المبني على بحث علمي للتغيير الاجتماعي والسياسي والاقتصادي على المدى البعيد من أجل مستقبل أفضل في مجتمعنا.

٥- لا يستمد الفيلم السينمائي موضوعه من العمل الأدبي فحسب، ولكن قد يتناول موضوعات واقعية، ويبرز قضايا اجتماعية وقومية، ويستعرض حقب وشخصيات تاريخية كان لها دورًا مؤثرًا فيما يمر به المجتمع المعاصر من تغيرات أو ما يتسم به من سمات. ومن ثم فإن دراسة قاطني العشوائيات من خلال التحليل النفسي للخطاب السينمائي تتيح لنا فهم المضمون اللاشعوري للأفلام السينمائية، والسعي نحو توظيف الأفلام السينمائية بما يحقق بناء المجتمع المصري وتنميته، وليس العمل على خلق تعصبات وأفكار نمطية قد تبتعد كثيرًا عما تستهدفه سياسة الدولة من إصلاح.

❊ ❊ ❊

الفصل الثاني
الشخصية المصرية المهمشة

«..وكلما تطرفت المدينة في تجاهلها لهم، وكلما تطرفت المدينة في حياتها الاستهلاكية المترفة التي تستثير عذاباتهم وتؤجج الإحساس بالظلم الاجتماعي، كلما هربوا أكثر فأكثر إلى الدين، ومن ثم وجدنا انتشارًا واضحًا لجماعات العنف الديني في هذه السياقات، يضاعف من هذا الإحساس بالظلم تعامل الأجهزة الأمنية والبيروقراطية معهم بصورة متعالية، بحيث تصبح هذه السياقات في النهاية التربة الملائمة لنمو العنف». علي ليلة[1]

الفصل الثاني: الشخصية المصرية المهمشة

تمهيد:

إن المحلل النفسي الجيد لابد أن يقرأ الواقع والفن، لأن التحليل النفسي ديالكتيك بين علم وفن، ولذلك فسوف نتناول في هذا الفصل الشخصية المصرية المهمشة في مجتمع العشوائيات كما توجد في الواقع، تمهيدًا وتدقيقًا وعونًا عند التحليل النفسي لهذا المجتمع كما يعرضه الفيلم السينمائي في الفصلين الخامس والسادس. على أن يكون الفصل الثالث مخصص للحديث عن الأسس النظرية التحليلية النفسية التي يمكننا تطبيقها لتحليل الفيلم السينمائي، والفصل الرابع مخصصًا للحديث عن الإجراءات التي تم أتباعها عند تحليل عينة الأفلام التي تمت دراستها.

مبررات اختيار الشخصية المصرية المهمشة:

نعرض فيما يلي المبررات التي دفعتنا لاختيار مجتمع العشوائيات كموضوع للكتاب الحالي:

١- إن مجتمع العشوائيات هو جزء أصيل من الشخصية المصرية منذ بداية انتشارها منذ فترة الستينيات وحتى الوقت الحالي، حيث تسهم دراسة صورتها كما تعرضها السينما في الكشف عن الملامح المميزة لتطور الشخصية المصرية، وبصفة خاصة قبل وبعد ثورة (يناير - يونيو). أضف إلى ذلك أنه وفقًا لأحدث دراسة نشرها الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء ٢٠١٦ تبلغ مساحة المناطق العشوائية ٣٨,٦ ٪ من الكتلة العمرانية لمدن مصر؛ ومن ثم فيوجد زيادة كبيرة لهذه المجتمعات وقاطنيها، كما أنها تزداد مع

ارتفاع نسبة الفقر.

٢- تعد مشكلة المهمشين وقاطني العشوائيات كشريحة ضخمة ومؤثرة داخل المجتمع المصري المعاصر من المشكلات الاجتماعية الخطيرة التي عرضتها الأفلام السينمائية في الفترات الحديثة والمعاصرة. وجديرًا بالذكر أن نجد مشكلة تهميش الفقراء أحدى صور الفساد التي تشير إليها منظمة الشفافية الدولية *Transparency International*، والتي بطبيعة الحال تعوق بشكل كبير التنمية المجتمعية الشاملة والنهوض بكل من العنصر المادي والبشري في المجتمع.(٢)

٣- تتميز المناطق العشوائية بملامح خطورة شديد على الأمن القومي لأي مجتمع سواء من النواحي السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو البيئية أو غيرها. ولقد اهتمت السينما بعرض صورة محددة عن قاطني العشوائيات تتمثل في موقفهم من السلطة أو نمط حياتهم أو قضية العنف وخاصة العنف الديني وغيرها. وفي مقال له بعنوان: «الأقليات والأبعاد الاجتماعية للأمن القومي العربي»، استعرض **علي ليلة** عددًا من المتغيرات الاجتماعية للأمن القومي العربي، والتي كان من بينها ظاهرة العنف والعنف الحضري كظاهرة تهدد الأمن القومي لأقطار المجتمع العربي، ونجده في مقاله هذا يضع الأحياء العشوائية في صدارة الظروف التي أدت لنشأة العنف الحضري، حيث يشير أن هذه الأحياء قد أقيمت من خلال المواطنين دون أي تخطيط مسبق من خلال الدولة، وفي العادة تصبح حالة الخدمات فيها متردية للغاية حيث تنقصها شبكات المياه والمجاري والكهرباء والخدمات الأخرى اللازمة للحياة الإنسانية ومن بينها الأمن، ولأن الدولة لم توافق على إنشاء هذه المناطق، فإنها تتلكأ في مدها بالخدمات المختلفة أو إذا وفرت هذه الخدمات ففي حدود ضرورية للغاية. ونتيجة لذلك تتحول السياقات الاجتماعية لهذه المناطق إلى مخزن من التوتر

بسبب المشكلات التي يواجهها البشر في حياتهم اليومية وأيضًا بسبب تجاهل الدولة لهم، واستنادًا إلى ذلك تنمو بينهم اتجاهات عدائية تجاه الدولة، وأيضًا تجاه كل العناصر التي تتجانس مع الدولة أو تلقى رعايتها، إضافة إلى إحساس واضح بالدونية الاجتماعية تجاه الآخرين الذين يسكنون الأحياء الأخرى أو تجاه أجهزة الدولة عمومًا. ومن ثم ينمو إحساس واضح بالظلم الاجتماعي عند ساكني هذه الأحياء، ولأن معظم قاطني هذه الأحياء من المهاجرين من الريف، فإن رابطهم بالثقافة الريفية تكون قوية، وهي ثقافة بسيطة وتمثل إلى الإيمان. وأمام الإحساس المتراكم بالظلم الاجتماعي، واغتراب حياة المدينة وثقافتها عن روحهم البسيطة، يصبح اللجوء إلى الدين[٣] هو المخرج من هذا الوضع المُشكِل الذي وجدوا أنفسهم فيه، وكلما تطرفت المدينة في تجاهلها لهم، وكلما تطرفت المدينة في حياتها الاستهلاكية المترفة التي تستثير عذاباتهم وتؤجج الإحساس بالظلم الاجتماعي، كلما هربوا أكثر فأكثر إلى الدين، ومن ثم وجدنا انتشارًا واضحًا لجماعات العنف الديني في هذه السياقات، يضاعف من هذا الإحساس بالظلم تعامل الأجهزة الأمنية والبيروقراطية معهم بصورة متعالية، بحيث تصبح هذه السياقات في النهاية التربة الملائمة لنمو العنف. تأكيد ذلك أن غالبية الجماعات الإسلامية أو الملتحقين بها ينتمون إلى هذه السياقات. كما توجد فجوة بين توقع الإشباع وعدم تحققه، وتكون هذه الفجوة عادة المدخل لحالة من الخصومة بين الفرد والسياق الاجتماعي الذي يعيش في إطاره.[٤]

٤- ولعل خطورة هذه المجتمعات العشوائية تتضح أيضًا إذا عرضنا عدد من الإحصائيات، من قبيل ما كشف عنه تقرير للجهاز المركزي للتعبئة والإحصاء أن ١٢ مليون مصري يعيشون في المقابر والعشش والجراجات والمساجد وتحت السلالم. وما أشارت إليه وزارة الإسكان إلى أن عدد سكان المقابر يبلغ نحو نصف مليون مواطن في القاهرة وحدها، وتؤجر نحو ١١٥٠ أسرة

أحواش المدافن التي تقيم فيها، و ٣٠٨٨ أسرة ليست لديهم مطابخ، و ١٢٣٣ أسرة لديهم مرحاض مشترك، ولا يوجد حتى الآن إحصاء شامل لهم. كما أشار التقرير الذي أصدرته المنظمة المصرية لحقوق الإنسان في١٧/ ٩/ ٢٠٠٨ بعنوان: «المهمشون في العشوائيات - أموات أم أحياء» إلى أن عدد المناطق العشوائية وفقا لإحصاء عام ٢٠٠٦ يقدر بنحو١٢٢١ منطقة يعيش بها ١٥,٧ مليون نسمة وتمثل هذه النسبة ٢٤٪ من إجمالي سكان الجمهورية، وتصل نسبة العشوائيات في بعض الأحيان إلى حوالي ٨٧٪ من الإمدادات العمرانية كما هو حادث في محافظة الجيزة. أضف إلى ذلك أنه تعد العشوائيات موطنًا لحضانة الجريمة والإرهاب كما تتضمن كافة الأسباب الممكنة لتوليد العنف وتبرير الجريمة تجاه فئات المجتمع خاصةً الأغنياء لشعور هؤلاء المواطنين بالظلم الاجتماعي، كما تعد العشوائيات منبتًا ومأوى لأطفال الشوارع والذين قدر عددهم بنحو مليوني طفل، وتزداد الجنح المتصلة بهم كالسرقة ٥٦ ٪، والتعرض للتشرد ١٦,٥ ٪، والتسول ١٣,٩٪ ، والعنف ٥,٢ ٪، والجنوح ٩,٢ ٪، ولا يخفي التكاليف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لمثل هذه الظواهر غير الإنسانية وغير الحضارية. ومن ناحية أخري أكدت الدراسة التي أعدها المركز المصري لحقوق السكن أن هناك حاجة لتوفير خمسة ملايين وحدة سكنية لاستيعاب الزيادة السكانية المتوقعة في مصر حتى عام ٢٠٢٠ ، قدرت تكلفتها ب ١١٧ مليار جنيه، وأشارت الدراسة إلى أن الدولة لا يمكن أن تتحمل هذه التكلفة، وهو ما يعني تنامي ظاهرة السكن العشوائي باعتباره البديل الوحيد الموجود أمام محدودي الدخل.(٥)

٥- وإذا عرفنا أن نسبة الفقر في عامي ٢٠١٥-٢٠١٦ تتعدى ٣٥٪، كما بلغت نسبتهم ٢٥,٢٪ في عامي ٢٠١٠-٢٠١١، في حين أنها في عامي عام ٢٠٠٨-٢٠٠٩ كانت ٢١,٦٪، في حين أنها كانت ١٦,٧٪ خلال عامي ١٩٩٩-

٢٠٠٠؛ فذلك يعني أن نسبة المناطق العشوائية تزداد مع زيادة الفقراء التي نلاحظ مؤشراتها في النسب السابقة.(٦)

٦- وفي حقيقة الأمر إن ما سبق وعرضناه من إحصائيات يجعلنا نتساءل كيف يمكن الحديث عن تنمية العنصر البشري والذي يعد من ضرورات التنمية الاقتصادية والاجتماعية؟، فقاطني العشوائيات يعيشون في بيئة غير صحية، بسبب سوء خدمات الصرف الصحي، وعدم وجود مياه نقية، وسوء التهوية في بيئتي المعيشة والعمل؛ حيث تقام منازلهم من الصفيح أو الخشب في شكل أكواخ متفرقة بدون ترخيص علي أراضي تملكها الدولة أو يملكها آخرون خارج نطاق الخدمات الحكومية من مدارس ومستشفيات ومرافق لعدم اعتراف الدولة بها!، كما تتسم العشوائيات بأنها ذات أزقة ضيقة يصعب تحرك المركبات داخلها خاصةً سيارات الإسعاف والإطفاء والأمن مما يجعلها مهددة دائمًا بالكوارث التي تودي بأرواح السكان دون إمكانية إنقاذهم، ولعل ما حدث في الدويقة وقلعة الكبش يذكرنا جيدًا بهذه الحقيقة.

٧- ومن ناحية أخرى أشارت العديد من الدراسات التي أجريت على الأحياء العشوائية في مصر إلى مشكلات عديدة تميز قاطني هذه الأحياء، من قبيل: ارتفاع نسب الطلاق، وانتشار التلوث والفقر والأمية، وازدياد عدد أفراد الأسرة، ونقص المرافق، وشيوع الشغب، وغلاء الأسعار، وضعف الرقابة الحكومية، وتأثير الإدراك البيئي على المتغيرات النفسية والاجتماعية، أضف إلى ذلك تأثير الحرمان البيئي السلبي على شخصية الأطفال قاطني هذه المناطق العشوائية، وخطورتها الشديدة على المناطق التاريخية والأثرية. كما أشارت عدة دراسات أجنبية أيضًا إلى مؤشرات جديرة بالملاحظة عن قاطني العشوائيات، من قبيل: شيوع القلق والانسحاب والعدوان والشعور بالاغتراب، والعنف تجاه الأطفال في هذه المناطق. وكذلك وجود مشكلات صحية خطيرة مع عدم

وجود رعاية طبية كافية، أو تدريب على العناية بالصحة الجسمية. وعدم استقرار الوضع الاجتماعي والاقتصادي، وانخفاض مستوى التعليم، ونقص المعلومات ذات الصلة بالمسائل الجنسية، وازدياد معدلات الفقر، وانتشار الأمراض الخطيرة كالإيدز، وخطورة تأثير التفكير الخرافي والفهم الخاطئ للدين، وسلطة رجاله بشكل سلبي.

٨- وأتضح أيضًا من بحوث عديدة أن تحسين الموارد البيئية والظروف المحيطة بقاطني العشوائيات من قبيل وجود شبكة مياه جيدة، وصرف صحي، ورعاية طبية وصحية، ومراعاة الصحة المهنية، وتوفير مسكن ملائم لهم، ورفع المعاناة النفسية والاجتماعية عنهم وبصفة خاصة النساء يسهم بشكل كبير في علاج الكثير من المشكلات التي يسببها قاطني العشوائيات لأنفسهم ولمجتمعهم، كما يساعد على تحقيق الأهداف الإنمائية للألفية.[٧]

٩- إن قاطني العشوائيات في أي مجتمع هم جزء منه لا ينفصل عن سائر أفراده، ويتبادل معهم التأثير والتأثر. وهذا التأثير والعلاقات المتبادلة بين فئات المجتمع المختلفة من الشعب ومن بينها قاطني العشوائيات من ناحية، وبين السلطة والشعب (قاطني العشوائيات) من ناحية أخرى، إما أن يُعبر عنها بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر، عن طريق الفن والسينما. وهنا من الجانب الآخر تكمن خطورة السينما كأداة فنية لها وظيفة نفسية واجتماعية وسياسية فيما تعرضه من صورة لقاطني العشوائيات في نطاق تفاعلاتهم بين بعضهم البعض أو في إطار المجتمع الكبير، وسواء كانت الصورة واقعية أو غير واقعية إلا أنها بلا شك تؤثر في عملية التماسك – التفكك الاجتماعي بين أبناء الوطن.

العشوائيات في التراث البحثي السابق:

يمكن تصنيف الدراسات السابقة التي تناولت العشوائيات في التراث البحثي إلى

قسمين من الدراسات. يهتم القسم الأول بتحديد الملامح النفسية والاجتماعية المميزة لقاطني المناطق العشوائية، في حين يهتم القسم الثاني بالمقارنة بين قاطني المناطق العشوائية وغيرهم من مناطق أخرى في بعض المتغيرات النفسية والاجتماعية، ونستعرض هذه الدراسات تبعًا لتصنيفها على النحو التالي:

أ- الملامح النفسية والاجتماعية المميزة لقاطني العشوائيات:

أوضحت الدراسات في هذا القسم عدد من الملامح المميزة لقاطني العشوائيات، ونوضح أهم ما تم التوصل إليه من نتائج فيما يلي:

١- فيما يتعلق بالرعاية الصحية في مجتمع العشوائيات اتضح من الدراسات سوء الرعاية الصحية بدرجة كبيرة، فنجد أن دراسة زويسا *Zoysa* وآخرون ١٩٩٨[٨] قد أشارت إلى ارتفاع عدد حالات الوفاة لدى الأطفال الصغار في عمر شهرين أو أقل في مناطق عشوائية بالهند، كما أن للعلاج الشعبي التأثير الأكبر في العلاج في مثل هذه المناطق العشوائية، كما أن المراكز الطبية المتاحة لتحقيق الرعاية الصحية لهم غير كافية. ونفس الأمر أشارت إليه دراسةأوزما *Uzma* وآخرون ١٩٩٩[٩] في بنجلاديش من شيوع سوء التغذية لدى الأمهات بعد الولادة وأطفالهن حديثي الولادة بنسبة تصل إلى ٩٦٪، كما تنتشر الأمراض بينهم بنسبة ٧١٪. وأكدت دراسة إيزابيلتا *Ezpeleta* وزملائها ٢٠٠٧[١٠]على انتشار الاضطرابات النفسية بنسبة تصل إلى ٦٠٪ لدى الأطفال من ٩-١٣ سنة في أحدى المناطق العشوائية بأسبانيا، وأن هذه النسبة تعتبر أعلى بثلاثة أضعاف في المتوسط عن أجمالي المجتمع الأصلي الكلي، وهو أمر غاية في الخطورة. وأكدت دراسة جيتي *Giatti* وآخرون ٢٠١٠[١١] في البرازيل أن السكن في المناطق العشوائية سبب رئيسي للمعاناة من المشكلات الصحية المختلفة.

٢- أما فيما يتعلق بمدى الوعي الصحي والثقافة الطبية فتفتقر هذه المجتمعات إلى

المعلومات الطبي والوعي بالحفاظ على الصحة أو المعرفة الطبية، ففي دراسة شفيق *Shafiq* وآخرون ٢٠٠٧ في باكستان [١٢]، ودراسة جوش *Ghosh* وزملاؤه ٢٠٠٩ [١٣] في الهند أتضح أن الفقر، والوضع الاقتصادي الاجتماعي غير المستقر، وانخفاض مستوى التعليم، أسباب أساسية في الجهل الشديد بمعلومات الوعي الصحي، وحتى إن توافرت المعلومات فبنسبة كبيرة تصل إلى ٦٦,٧ ٪ يوجد معلومات مغلوطة، ولعل ما هو جدير بالملاحظة هنا أن قاطني العشوائيات أكدوا على جدوى العلاج الديني الروحاني في علاج المرض بشكل أكثر فاعلية من العقاقير الطبية.

٣- أما فيما يتعلق بالمعتقدات الثقافية، فقد أتضح تأثير المعتقدات الدينية والخرافية على ساكني العشوائيات وأن رجل الدين له تأثير كبير، فقد أكدت دراسة أزمات *Azmat*، وبراون *Brown* ٢٠٠٨ [١٤] في باكستان أن لرجال الدين دور كبير في التأثير على الناس ولقد درسوا تأثيرهم في قضية تنظيم الأسرة، فبينما رأي بعض من رجال الدين أن الإسلام لا يوافق على معاملة السيدة كماكينة لإنجاب الأطفال خشية من الضعف الجسدي الشديد الذي تسببه كثرة الإنجاب، رأي البعض الآخر أن من ينساق وراء مثل هذه الدعوات الداعية إلى تحديد النسل يرتكب ذنبًا ويسهم في تحقيق مؤامرة الغرب على المسلمين بهدف تقليل أعدادهم، وكان الرأي الأخير هو الأقرب للتأثير.

٤- وتؤكد أماني ممدوح هاشم عامر ٢٠٠٧ [١٥] خطورة زيادة نمو المناطق العشوائية على التراث البيئي وخاصة داخل المناطق التاريخية، مثال ذلك منطقة المدابغ وما حولها بالقاهرة كمنطقة تاريخية تمثل القلب التاريخي لمصر كما أن لها قيمة أثرية واقتصادية، ومن ثم ينبغي الارتقاء بالبيئة التراثية لمثل هذه المناطق والحد من النمو العشوائي بها.

٥- وأخيرًا فيما يتعلق بالعوامل المساعدة على السكن في المناطق العشوائية

والخصائص الديموغرافية المميزة لها، أتضح من دراسة أحمد عبد الفتاح خليل الأطرشي ١٩٩٦ [١٦] في منطقة منشأة ناصر في مصر عدد من المؤشرات من أهمها عدم الاستقرار العائلي وارتفاع نسب الطلاق، وانتشار الأمراض بنسبة تصل إلى ٦٧,٦٢ ٪ إضافة إلى التلوث والفقر، وانتشار الأمية. أما عن أسباب الاستيطان فترجع إلى العمل، وتقليد وتشجيع المهاجرين الريفيين بعضهم البعض، وضيق الرزق بالموطن الأصلي، وطبيعة العمل، وانعدام فرص العمل بالريف، وتضاؤل مساحة الأرض الزراعية بالريف، وتوافر الخدمات وتمركزها بالقاهرة. وكانت متاعب الإقامة المرافق، والشغب، وغلاء الأسعار، وضعف الرقابة الحكومية، وعدم تثبيت وضع اليد. وارتفاع حجم الأسرة ليصل إلى ٥,٧٣ شخص، وهو كان في وقتها أعلى من المعدل السائد بالمجتمع القومي الذي كان يبلغ ٤,٩ شخص. كما أشارت دراسة ناسر *Nasir* وآخرون ٢٠١١ [١٧] إلى شيوع التعاطي والاتجار بالمخدرات داخل عشوائيات أندونسيا.

تعليق:

نلاحظ من الدراسات السابقة التي استهدفت بحث الملامح المميزة لقاطني المناطق العشوائية عدد من النقاط التي نوضحها فيما يلي:

١- أجريت هذه الدراسات في عدد من المناطق العشوائية ببعض الدول، وهي: مصر، والهند، وبنجلاديش، وباكستان، وأسبانيا، والبرازيل، وأندونيسيا مما يشير إلى أن المناطق العشوائية ليست مشكلة قاصرة على مصر، وإنما تنتشر في بلدان أخرى.

٢- كانت متغيرات الصحة الجسمية والنفسية هي المتغيرات الرئيسية للدراسات الأجنبية في حين اهتمت الدراسة العربية هنا بالعوامل الاجتماعية والاقتصادية، وأكدت جميعها على نقاط مشتركة أهمها: سوء حالة الصحة

الجسمية والنفسية وسبل الرعاية الصحية في المناطق العشوائية، وانتشار الجهل والأمية، وشيوع الفقر والوضع الاقتصادي الاجتماعي غير المستقر وانخفاض مستوى التعليم، والدور البارز للتفكير الديني والعلاجات الشعبية والخرافية.

ب – المقارنة بين قاطني مناطق عشوائية، وأخرى غير عشوائية في بعض المتغيرات النفسية والاجتماعية :

١- أتضح من دراسة زين إحسان دوبا ٢٠٠٥ [١٨] بمصر وسوريا تفوق أطفال الحي المخطط عن نظائرهم من قاطني الحي العشوائي في كل من متغيرات: الخرائط المعرفية، نوعية الحياة، والرضا عن الحياة، والإدراك البيئي.

٢- كما أكدت دراسة إيزوتسو *Izutsu* وآخرون ٢٠٠٦ [١٩] أن نوعية الحياة، والصحة العقلية، وحالة التغذية لدى المرهقين في مدينة دكا العشوائية ببنجلاديش تختلف اختلافًا دالًا عن المناطق غير العشوائية، وتتميز بالضعف الشديد.

٣- كما أكدت دراسة زينب عبد المطلب يوسف فضل الله ٢٠٠٨ [٢٠] بمصر على أن الأطفال الذين يعيشون في بيئة محرومة لا يتوافر فيها المرافق الأساسية أو الخدمات الاجتماعية والترفيهية يعانون من العزلة الاجتماعية، واللامعيارية، والعجز، واللامبالاة، والتشاؤم، والاغتراب، وكذلك وجود اضطراب في السمات النفسية فينتابهم الشعور باللامبالاة، والعجز، وعدم الكفاية، وعدم تقدير الذات، وعدم الثبات الانفعالي.

٤- كما أشارت دراسة أوزنير *Özener* وفينك *Fink* ٢٠١٠ [٢١] إلى شيوع مشكلات النمو العضوي والنفسي لدى قاطني المناطق العشوائية في منطقة عشوائية بأنقرة تركيا.

تعليق:

نلاحظ من الدراسات التي سعت لمقارنة بعض المتغيرات النفسية والاجتماعية بين

قاطني العشوائيات ومناطق أخرى غير عشوائية أن فكرتها الرئيسية هي العلاقة بين الإنسان والبيئة بافتراض أن ظروف البيئة السيئة أو الفقيرة ستؤثر سلبيًا على قاطنيها، ولقد استهدفت هذه الدراسات عينات الأطفال والمراهقين بشكل أساسي حيث ركزت على متغيرات متعددة لديهم، من قبيل: نوعية الحياة، والإدراك البيئي، والحرمان البيئي، والصحة العقلية، والاغتراب... وغيرها حيث أشارت النتائج إلى وجود مشكلات في هذه المتغيرات لدى قاطني العشوائيات.

ولكن رغم ذلك لم تخلو هذه الدراسات من نقاط نقد متعددة، أهمها:

١- عدم وجود دراسات نفسية واجتماعية متعمقة لقاطني العشوائيات، فالدراسات قد اتخذت متغيرات سطحية يسهل فيها تحقيق الفروض وليس التحقق منها.

٢- لم تلجأ أي دراسة لبحث صورة السلطة والعلاقة بالدولة لدى قاطني العشوائيات، كفئة مهمة وكمتغيرات مؤثرة حتى في حالة المقارنة.

٣- لم تركز أي دراسة على عينات من الراشدين أو المسنين أو المهنيين أو أي من النماذج الاجتماعية السائدة في المناطق العشوائية.

تطور مجتمع العشوائيات :

يُعرف برنامج الأمم المتحدة للمستوطنات البشرية *United Nations Human Settlements Programme (UN-HABITAT)* العشوائيات أو المناطق العشوائية *Slum* بأنها: «مناطق مستوطنة متجاورة تتميز بنقص الإقامة وعدم كفاية الخدمات الأساسية. وغالبًا تكون هذه المناطق غير مُنظمة وتعتبرها السلطات العامة جزء من المدينة أو معادلة لها». (٢٢)

وتتميز أي جماعة أو مجتمع صغير *community* أو دولة بكيانين أساسيين كيان مادي وكيان إنساني؛ أما عن الكيان المادي فيقصد به الجانب البيئي الجغرافي أي طبيعة

المكان الفيزيقية من تربة ونمط إسكان وتهوية ونظافة وغيرها من مؤثرات بيئية، والكيان الإنساني هو الأشخاص الذين يعيشون في هذا المكان من حيث خصائصهم النفسية والاجتماعية ووضعهم داخل الدولة وأنماطهم وشرائحهم وطبيعتهم. ولا يعتبر مجتمع العشوائيات مختلفًا في وجود الكيانين السابقين المادي والإنساني، ومثله مثل أي مجتمع خضع – ولا زال – لعدد من القوانين التي تعمل على تطوره بدءًا من تفاعل كل من الكيان الإنساني والكيان المادي معًا حتى ظهور عدد من الظواهر التي جعلت من قاطني العشوائيات في المجتمع المصري المعاصر مشكلة خطيرة.

وتوضح مروة خليفة أنماط المناطق العشوائية في المجتمع المصري، أنها تنقسم إلى ثلاثة أنماط أساسية، هي:

١- التوسع على الأرض الزراعية الخاصة *Expansion on privately-owned agricultural land*: وفيه يقوم صاحب الأرض الزراعية بالبناء عليها، ويكون بصفة خاصة على الأراضي الزراعية الموجودة على أطراف المناطق الحضرية، ويتميز بالبناية الأسمنتية الجيدة، ووجود بعض الخدمات، وتمثل هذه المناطق ٨٠٪ من المناطق العشوائية في مصر.

٢- مستوطنات بوضع اليد على الأرض المملوكة للدولة *squatter settlements on state-owned land*: وتنتشر هذه المناطق نتيجة ضيق ذات اليد لشراء أرض للبناء عليها، فيكون إما بالسكن المباشر على الأرض المملوكة للدولة أو من خلال السماسرة المحليين، ومن أمثلة هذه المناطق في مصر عزبة الهجانة، ومنشأة ناصر، وتمثل هذه المناطق ١٥٪ من المناطق العشوائية في مصر.

٣- السكن في المقابر أو مدن الموتى *Cemeteries or Cities of the Dead*: ويشيع هذا النمط من السكن العشوائي في القاهرة بصفة خاصة عن غيرها من المحافظات، حيث تتميز المقار بالخدمات بدون أي تكلفة، وغالبًا يكون قاطنيها من المستفيدين من وجود موتى ومقابر كالتربي أو الخفير. [٢٣]

ويشير أحمد فائق[٢٤] إلى أن المجتمعات على اختلافها تتطور تبعًا لثلاثة قوانين (معادلات) أساسية تشمل كل معادلة طرفي صراع ومحصلة ختامية (نتيجة)، ونعرض فيما يلي مفاهيم هذه القوانين وسنقوم بتطبيقها على قاطني العشوائيات في المجتمع المصري:

١ - **الصراع بين الإنسان والطبيعة يُنتج أسلوب الإنتاج**: يبدأ المجتمع في التشّكل الأولي عبر صراع الإنسان مع الطبيعة (البيئة) التي يعيش فيها، ويؤدي هذا إلى تكّون أسلوب إنتاج يسمح بعقد علاقة سهلة بين الطبيعة والإنسان، حيث يتم التجمع البشري على النسق الذي يفرضه أسلوب الإنتاج؛ ومن هنا يتكون أسلوب إنتاج المجتمع.

فمثلا نجد أن البيئات الزراعية يعمل أغلب أهلها في الزراعة، والبيئات الصناعية يكون أسلوب إنتاجها المميز هو الصناعة، أما بيئات البدو فأسلوب الإنتاج الرعي، في حين نجد البيئات الساحلية تتميز بالصيد... وهكذا. وإذا طبقنا هذه المعادلة على مجتمع العشوائيات سنلاحظ أن التركيبة السكانية في المناطق العشوائية تتميز بالتشابه والاختلاف فيما بينها، أما عن **التشابه** فجميعهم يسكنوا في نفس المكان وتحت نفس الظروف. أما بالنسبة للاختلاف فهو متعدد فنجد **أول الاختلافات تباين دوافع السكان في المناطق العشوائية**، فهناك من بين سكان هذه المناطق من الفقراء والمعدمين والمهمشين الذين اضطرتهم الظروف الاقتصادية للسكن في مثل هذه المناطق، فالأمر في هذه الحالة اضطراري في الأساس تتحكم فيه **الحتمية الاقتصادية** نظرًا للفقر. وقد تلعب **الدوافع الاجتماعية** دورًا في السكن تحقيقًا للعزوة أو السطوة الاجتماعية على نحو ما يسكن بعض التجار أو الأثرياء في هذه المناطق، وفي بعض الحالات تكون **العوامل الجغرافية** سبب السكن لقرب هذه المناطق من مناطق خدمات ودعم. ولا يقف الأمر في الاختلاف على النواحي الخاصة بالدوافع، بل نجد أيضًا اختلافًا في الخلفية الثقافية والاجتماعية للقاطنين فمعظمهم من المهاجرين من الأرياف وما تحمله ثقافة الريف من

قيم وخاصة الوحدة والترابط والاكتفاء الذاتي... وغيرها، كما يوجد منهم العمال باليومية، والحرفيون، والمتسولون، والباعة الجائلون، كما نجد من بينهم من حصل على تعليم جامعي أو متوسط (٢٥).

ومن خلال تفاعل قاطني العشوائيات مع النمط البيئي السائد في العشوائيات والذي سنوضحه لاحقًا نجد أن البيئة السكنية ليست من طبيعة تسمح بتكون أسلوب إنتاج محدد أو موحد، فعلى سبيل المثال ليست بيئة صحراوية كي يميزها أسلوب إنتاج محدد مثل الرعي. ونتيجة لموقعها الجغرافي وسط مناطق أكثر رقيًا في بعض الأحيان أو مخططة على أقل تقدير تتكون أساليب إنتاج تدور حول التسول، والعمل باليومية أو تربية الدواجن والمواشي وبيعها أو الزراعة لمنتجات بسيطة للغاية أو الصناعات الصغيرة أو الاشتغال بحرفة أو تجارة محدودة وفقيرة لقاطني المنطقة العشوائية أو المناطق المجاورة لها. ومعنى هذا هو أننا أمام أساليب إنتاج غير ثابتة نتيجة لعدم تشابه الخلفية الاجتماعية للسكان في هذه المناطق من ناحية، وعدم فرض البيئة أو المنطقة ذاتها نمط معين من أسلوب الإنتاج. ومن ثم يمكن القول أننا لا نجد في مجتمع العشوائيات أسلوب مميز للإنتاج. وهذه مشكلة ستتضح أبعادها في المعادلتين التاليتين لتطور المجتمعات.

٢- **الصراع بين الإنسان وأسلوب الإنتاج يُنتج علاقات الإنتاج**: من خلال استمرار أسلوب الإنتاج أو المجتمع، يحدث نوع جديد من الصراع، سواء بين الإنسان الذي شكّل أسلوب الإنتاج أو بين الإنسان التالي بعد تشكّل المجتمع – أي الجيل الأحدث– وبين أسلوب الإنتاج ذاته، ويُحسم هذا الصراع بوجود علاقات الإنتاج. وكأن المجتمع لا يقف عند مجرد تشكل أسلوب إنتاج وإنما يجب من تحول أسلوب الإنتاج إلى ارث فكري حضاري يلتزم به الفرد ذهنيًا قبل أن يلتزم به ماديًا أي وجود علاقات إنتاج.

والمقصود بهذه النقطة وجود قيم ثقافية واجتماعية تنشأ من العلاقة بين الإنسان

ونمط إنتاجه.. فمثلًا نجد أن المجتمع الريفي الذي يعتمد على الزراعة به قيم مميزة مثل الترابط بين المزارع وأرضه ... لدرجة تشبيه الأرض بالعرض أي الشرف، بل نجد أن هناك جوانب أخرى حتى في التراث الشعبي مثل أغاني الأفراح والمناسبات .. وهكذا.

وإذا عدنا للنقطة السابقة والتي أوضحنا فيها عدم وجود أسلوب إنتاج ثابت في المناطق العشوائية سنجد هنا أنه لا يوجد علاقات إنتاج ثابتة أيضًا. فالإرث الثقافي هو إرث مزيج من إرث القرية لأن معظم قاطني العشوائيات من المهاجرين من الريف من ناحية، ومن ناحية أخرى إرث يقوم على قيم خاصة وقانون شفوي يدور غالبًا حول القوة والعنف ويعارض القانون الرسمي، نظرًا لأن القانون الرسمي أو السلطة لم تنفذ حلول لمشكلاتهم، فنتيجة عجز الدولة عن توفير مكان آمن وسكن آدمي لعدد من المواطنين، قاموا بحل المشكلة بأنفسهم في شكل المناطق العشوائية. ومن ثم يكون لديهم الإحساس المتراكم بالظلم الاجتماعي، ولذلك تتميز هذه المجتمعات بالعنف وبدائية السلوك وشفهية القانون الذي يختلف عن قانون السلطة الحاكمة العاجزة – في تصورهم – عن حل مشكلاتهم، من هنا لا يكون هناك مبرر لاحترام قانون سلطة عجزت عن توفير أبسط الحقوق الإنسانية، ومن هنا يتواجد أرث ثقافي غيبي وسعي تجاه سلطة غيبية سواء في شكل ديني أو خرافي كما سنوضح في بعض الدراسات التالية التي سنعرضها أو في شكل قانون شفوي بدائي وضعه قاطني هذه المناطق، ويكفي أن نذكر على سبيل المثال لجوء هذه المجتمعات إلى الزواج المبكر دون توثيق قانوني أو وجود ممارسات جنسية غير شرعية واستخدام البلطجة كأساس لفرض السطوة.

ومن ثم نحن أمام إرث حضاري يلتزم به أفراد المجتمع العشوائي ذهنيًا قبل أن يلتزم به ماديًا، فمثلًا: خلال فترة الانفلات الأمني في ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ حدثت العديد من السرقات أو الهجمات الجماعية لعدد من الخارجين على القانون وغيرهم على محلات تجارية ضخمة مثل أركيديا أو كارفور... وغيرها وهذه الهجمات حتى وإن كانت بترتيب سياسي إلا أننا لا نتصور أبدًا أحد خلاف المجرمين المختبئين في

العشوائيات يمكن أن يقوم بهذا. وطبعًا في هذا مؤشر خطير لأن ضعف قبضة الدولة الأمنية أدى لوجود قبضة عشوائية جديدة، وتعد الجريمة أكثر ظواهرها التي تطفو على السطح الاجتماعي.

٣- **الصراع بين الإنسان وعلاقات الإنتاج يُنتج الظواهر الاجتماعية:** لا ينتهي الأمر عند حد تمثل علاقات الإنتاج التي تشكل الإطار الثقافي والفكري للمجتمع، بل يصل الأمر إلى حد وقوف هذه الأطر حائلًا دون الفرد وإدراك حقيقة دوره في عملية الإنتاج ودونه وقدره على تغيير هذا الدور إذا لم يلائمه. وعند هذا الحد نجد أن الأطر الثقافية تتفاعل مع الإنسان لتخلق الظواهر الاجتماعية. وعن هذا الحد أيضًا نجد الأطر الثقافية في صراعها مع الإنسان تدخله في دورة وعي جديدة أو أنية شخصية جديدة. لذلك تعد الظواهر الاجتماعية ظواهر لها سيكولوجيتها من حيث كونها آنية شخصية يعي الفرد نفسه فيها، لتخلق الظواهر الاجتماعية.

ولقد **أدى** التفاعل بين الإنسان وعلاقات الإنتاج أو القيم الثقافية التي سبق وأشرنا إليها إلى وجود أنماط سلوكية من الظواهر أو المشكلات التي تميز قاطني العشوائيات الذين هم أنفسهم ظاهرة تميز المجتمع المصري الكبير. ويمكن القول أن هذه الظواهر هي التي جعلت الدولة تنتبه إلى المناطق العشوائية بعد أن زادت أعدادها وكثافة قاطنيها، ومن هذه الظواهر أطفال الشوارع والبلطجة والاتجار بالمخدرات والبغاء والعنف السياسي والجماعات الإرهابية، والاستغلال السيئ للدين في تحقيق المكاسب السياسية... وغيرها.

وفي هذا الصدد يشير عماد أحمد هلال إلى ظاهرة العنف السياسي حيث يوضح أن من الأدلة التي توضح هذه الظاهرة أنه قد تم القبض على عدد من المتهمين في قضايا عنف مختلفة في منطقتي بولاق الدكرور وعين شمس عام ١٩٧٧، وكذلك شهدت عشوائيات بولاق الدكرور والقناطر الخيرية والمنوفية أحداث القبض على المتهمين في

بعض التنظيمات عام ١٩٨٦، وشهدت عشوائيات الشرابية وحدائق المعادي أحداث القبض على الهاربين من سجن طره من المحكوم عليهم بأحكام مختلفة، كما كانت أحداث عنف عشوائيات منطقة عين شمس عام ١٩٨٨، وكذلك عشوائيات إمبابة ١٩٩٢ استمرارًا لمسلسلات العنف، ثم توالت أحداث العنف والسطو على محلات الذهب، والقتل وحوادث التفجير هنا وهناك، وكذلك حوادث تفجيرات العبوات الناسفة التي كان معظمها لها علاقة بشكل أو بآخر بالعشوائيات، مما جعلها جميعًا في نظر المجتمع ومسئولي الأمن بؤرًا إجرامية وإرهابية. (٢٦)

وعلى الرغم من أن السينما قد أشارت إلى بعض من هذه الظواهر مثل ظاهرة أطفال الشوارع التي تناولها فيلم «حين ميسرة»، إلا أن الدولة لم تلتفت إلى خطورة المناطق العشوائية إلا بعد ما أنتجته هذه المجتمع من ظواهر.

❊ ❊ ❊

الفصل الثالث
التحليل النفسي والسينما

«السينما واقع نفسي فريد سواء جسدت الواقع حرفيًا، وحتى إن انفصلت عنه تمامًا، فهي تعبر عنه فيما بين سطور خطابها.. تعبر عن ما تعجز الوسائل الأخرى عن قوله.. تستطيع أن ترسم ملامح فريدة من التعبير.. فن مركب.. خطاب عميق يحتاج النظر إليه التحرر من الأفكار الجامدة حتى يمنح دارسه ما هو جديد».

المؤلف

الفصل الثالث: **التحليل النفسي والسينما**

نستعرض في هذا الفصل الأسس النظرية التي تمكننا من التحليل النفسي للعمل الفني، وبخاصة الفيلم السينمائي، حيث سنبدأ بعرض الإرهاصات الأولى التي توضح اهتمام التحليل النفسي الكلاسيكي بالفن بصفة عامة، ثم سنقوم بمناقشة للمفاهيم الأساسية في نظرية التحليل النفسي اللاكاني تمهيدًا لطرح نظريته في تحليل وتفسير الفيلم السينمائي نفسيًا. ثم سنختم الفصل بتعقيب يشمل المحددات النفسية للفيلم السينمائي واختلاف قراءة كل من التحليل النفسي الكلاسيكي والتوجهات المعاصرة للفن والسينما.

إرهاصات تاريخية:

طرح التحليل النفسي منذ بداياته الأولى علاقة قوية مع الفن، يمكن أن نقول أنها افتتان متبادل. وبلا شك أن قراءة الأعمال الفنية، وتحليلها، وتفسيرها، وربطها بحياة الفنان وماضيه وحاضره تدين للتحليل النفسي بالكثير، بل دون مبالغة أصبح من الضروري لرجال الفن، ونُقاده، ومعلميه، أن يستوعبوا دروسًا من التحليل النفسي لخدمة أهدافهم الفنية.

ولأن الفن إنتاج إنساني، ونظرية التحليل النفسي هي نظرية في فهم الإنسان، فأهتم التحليل النفسي بالفن باعتباره يُجسّد الشخصية الإنسانية بكل مقوماتها: الشعورية واللاشعورية، الواضحة والمبهمة، الحاضر والماضي، أضف إلى أنه منبع مهم من منابع الكشف عن اللاشعور، وفهم الشخصية ككل. ومن هنا كان الفنانون وأعمالهم الفنية موضع دراسة المحللين النفسيين، حيث كشفوا من خلال هذا التحليل أبعادًا جديدة، أضفت تفسيرات وإيضاحات عن طبيعة شخصية الفنان، وأظهرت بعض المعالم

الرئيسية التي كانت سببًا في الطابع المميز الذي اكتسبته أعماله. وسواء جاوز التحليل الصدق أم جانبه، فإنه مدخل هام لفهم الفنون، باعتبارها أدوات حساسة تكشف النقاب عن ذاتية الفنان، بل وعن ذاتية عصر من العصور من خلال أثاره الفنية. وكما أن التحليل النفسي أفاد دراسة الفن، نجد أن الفن قد لعب دورًا مهمًا في النظرية التحليلية النفسية بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها ولتعميم الاكتشافات الجديدة.

ولقد اتخذت علاقة التحليل النفسي بالفن مظاهر عديدة، فنجد الفن تارة مصدرًا للتنظير على النحو الذي أشار به فرويد *Freud* في دراسته لأعمال ليوناردو دافنشي *Leonardo da Vinci* للتدليل على تنظيره للجنسية المثلية *Homosexuality* بأنها انفعالات مكبوتة تجاه الأم تكونت من خلال التعيين بها وأسهم غياب الأب في بلورتها.[١]

وتارة أخرى نجد التحليل النفسي يستعير من مسميات أعمال أدبية لوصف قضية نظرية أو مصطلح ما؛ فلقد استقى فرويد مسمى «أوديب» من المسرحية اليونانية الكلاسيكية التي ألفها سوفوكليس *Sophocles*، في حين أن مسمى «عقدة إليكترا» *Electra complex* قد أُخذ من الأساطير اليونانية التي توضح قتل الابنة لأمها (حالة إليكترا، وأمها).[٢]

وتارة ثالثة يكون الفن مادة للإسقاط والتحليل كهدف تشخيصي وعلاجي على نحو ما يحدث في الأساليب الإسقاطية *Projective techniques*، فتستخدم هذه الأساليب للكشف عن الرغبات اللاشعورية في الحالات المرضية مما يعمل على التشخيص ومن ثم العلاج.[٣]

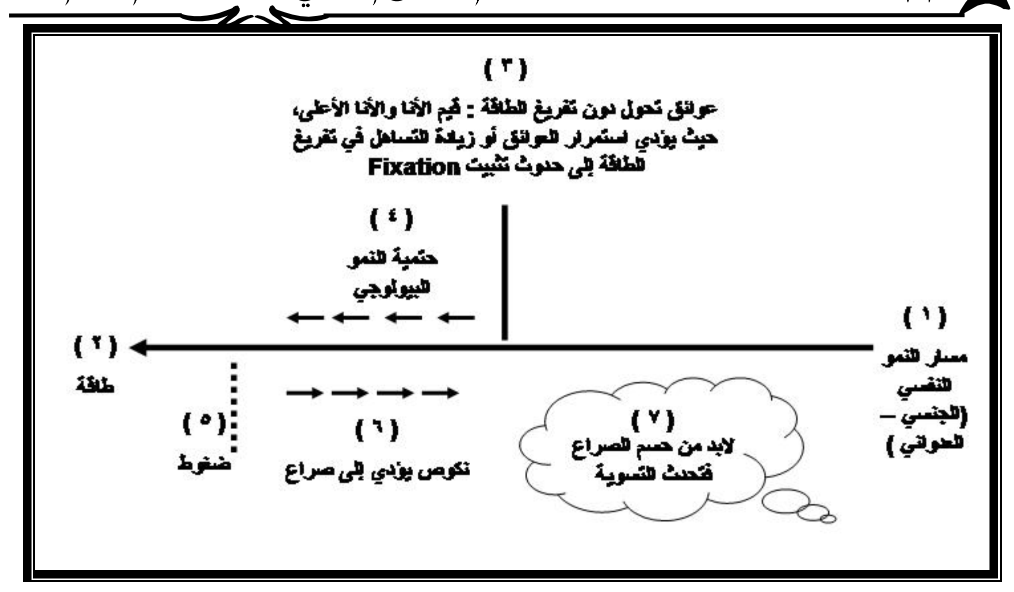
وفي هذا الصدد يؤكد فرويد قائلًا : «الشعراء والروائيون حلفاء كرام على كل حال، ومن الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها، لأنهم يعرفون، فيما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد. وهم، في معرفة

النفس البشرية، معلمونا وأستاتذتنا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم». [٤]

وتقوم النظرية التحليلية النفسية الكلاسيكية (نظرية فرويد) على أن سلوك الإنسان ما هو إلا تسوية أو حل وسط *Compromise* بين الرغبة والدفاع، فالهو الذي يعد مخزن للغرائز (الرغبات) الجنسية والعدوانية في صورتها الفجة لدى الإنسان لا يمكن أن يتم التعبير عنه في شكل مباشر لوجود قواعد الواقع والقيم الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، ولكن ما تم منعه أو المكبوت لا يتلاشى بل يسعى للظهور من جديد، ومن هنا يحدث صراع تتمخض محصلته عن سلوك (تسوية) يهدف إلى إرضاء طرفي القوة (الرغبة والدفاع). ويعد العمل الفني مثله مثل الهفوة، والحلم، والعرض، والنكتة، وغيرها محصلة لصراع القوى.

ويتضح من شكل (٢)، والذي يُلخص النظرية الكلاسيكية أن مسار النمو النفسي (الجنسي – العدواني) يسعى لتفريغ الطاقة ولكن نتيجة لوجود عوائق تمنع تفريغ الطاقة الجنسية والعدوانية في صورتها الفجة أو عدم ضبطها بشكل كافٍ يحدث التثبيت *Fixation*، ومع وجود ضغوط أو مشكلات يحدث نكوص *Regression* يؤدي إلى صراع ينبغي حسمه في شكل تسوية أو حل وسط يمكن أن نقول عنه انه كل سلوك نقوم به في حياتنا.

ويشير بورنستين *Bornstein* أنه تتبلور الشخصية من خلال التفاعل بين الأبنية النفسية الثلاثة التي تختلف فيما بينها في مدى القوة والتأثير؛ فعندما يكون الهو مسيطرًا تنشط الحفزات المندفعة في الشخصية، وعندما يكون الأنا الأعلى هو الأقوى يمنع التحريم الأخلاقي الدفعات ويجعل الشخصية أكثر تقييدًا، أما عندما يهيمن الأنا فيكون هناك توازنٌ أكبر في سمات الشخصية. [٥]



شكل (٢) رسم توضيحي مبتكر من إعداد المؤلف يشرح النظرية التحليلية النفسية الكلاسيكية

ويُعرف لابلانش وبونتاليس التسوية *Compromise* بأنها: «الشكل الذي يتوسله المكبوت كي يُقبَلْ في الوعي من خلال العودة في العرض والحلم، أو في كل إنتاج لا واعٍ على وجه العموم: حيث تُحَوَّرْ التصورات المكبوتة بواسطة الدفاع لدرجة يتعذر معها التعرف عليها. وهكذا يمكن – في نفس التسوية – أن يتم إرضاء الرغبة اللاواعية ومتطلبات الدفاع في آن معًا».(٦)

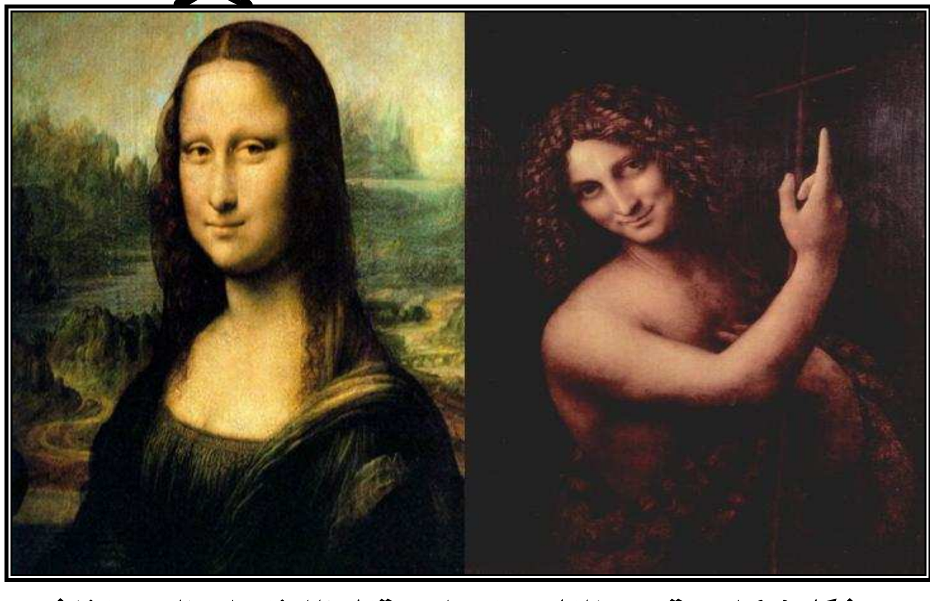
ومن ثم يرى فرويد أن: العمل الفني يُستخلص من صميم الخبرات الشخصية للفنان، وما الفنان إلا شخص منطوٍ يسير على حافة العصاب، ولا تخرج أعماله الفنية عن كونها وسائل للتنفيس عن رغباته الجنسية. ومعنى هذا أن العمل الفني إنما يرتد في نهاية الأمر إلى العقد المكبوتة في اللاشعور. بيد أن من المؤكد أن فرويد لا يرمي من وراء ذلك إلى التقليل من قيمة الفن أو الانتقاص من قدره بل هو يريد فقط أن ينص على إمكان تحليل العمل الفني بالاستناد إلى مظاهر الكبت الموجودة لدى الفنان.

وهكذا اتجه فرويد نحو تحليل أعمال ليوناردو دافنشي، فلقد وجد في شخصية

دافنشي خير مثال لتأييد نظريته في الربط بين الفن والكبت الجنسي: فقد كان هذا المصور الايطالي المشهور ابنًا غير شرعي، مما أدى إلى الارتباط بأمه ارتباطًا زائدًا، فشل معه في تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر، وبالتالي فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية في علاقته بمريديه. وهذه الاتجاهات جميعًا قد تجلت في أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذرية (كما في لوحة الموناليزا) أو خلط بين الذكورة والأنوثة (كما في لوحة يوحنا المعمدان).. الخ.(٧)

ومعنى هذا أن الفن عند ليوناردو دافنشي لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام *Sublimation* بالغريزة الجنسية. فقد تعطلت الحياة الجنسية لدى هذا المصور إلى أبعد حد، حتى لقد تعذر على كل عارفيه أن يعثروا على اسم امرأة واحدة أحبها ليوناردو!، وهكذا كان الفن عند هذا المصور بمثابة منفذ لرغباته الجنسية. فجاءت لوحاته الفنية تعبيرًا عن تركيزه لطاقة الليبدو في الحياة الوهمية الخيالية بدلًا من توجيهها نحو الواقع.(٨)

ويدلل آلان نيسون على صحة آراء فرويد في كتابه عن ليوناردو دافنشي فيقول: «ولا شك أن الفنان الخالق كان يشعر بأبوته لأعماله، وقد ظهر ذلك من تقمصه لوالده في صوره، فقد كان يرسم الصورة ثم لا يهتم بها تمامًا كما لم يهتم به والده؛ وبالرغم من أن والده قد أعاره اهتمامه في وقت متأخر إلا أن هذه القوة القهرية لم تتغير، لأنها نشأت عن انطباعات سني الطفولة الأولى، وما كبت وبقي في اللاشعور لا يمكن إصلاحه بما يحدث في وقت متأخر».(٩)



شكل (٣) لوحة يوحنا المعمدان ولوحة الموناليزا – ليوناردو دافنشي

وأتفق شارل بودوان *Ch. Beaudion* مع فرويد فنجده في كتابه التحليل النفسي للفن يطبق منهج فرويد على العمل الفني، فذهب إلى أن الإبداع الفني – مثله في ذلك كمثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون – إنما هو انفجار لا شعوري يحدث في الحياة الشعورية لتلك الرغبات التي لم ينجح الرقيب في كبتها. وآية ذلك أن ميول الموجود البشري العميقة، وطاقته الجنسية غير المشبعة لابد من أن تسبق ظهور العمل الفني، لكي لا تلبث أن تتحقق فيه وتزدهر معه وتكتمل به. وهكذا تجلت عقدة أوديب الأصلية (مثلًا) في حيرة هاملت – قاتل أبيه – الذي أسكرته الغيرة والمحبة والغبطة العميقة؛ كما تبدت في بعض أعمال فكتور هيجو الرمزية مقترنة بعض التغيرات الفردية –*variations individuelles*– فرأينا هيجو يسقط على قايين وكانوت وساوسه الخاصة ووخزات ضميره الأخلاقي، متأثرًا في ذلك بذكريات طفولته حين كان الخصم اللدود لأخيه الأصغر، وهي الذكريات الأليمة التي ظل طوال حياته يحاول التهرب منها إن من حيث يدري أو لا يدري !. وفي تحليله النفسي للفن يقول بودوان أن القوانين التي تتحكم في آليات الحلم، ألا وهي التكثيف والإبداع والنكوص، وهي

التي تتحكم في آليات الإبداع الفني. فالفن كالحلم من حيث أنه يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المحرمة التي تلزم الفرد بأن يختار واحدًا من أمرين: فإما الصراع مع العالم الاجتماعي أو التوازن الباطني.(١٠)

ومن ناحية أخرى نجد يونج *Jung* معارضًا بشدة لرأي فرويد؛ فعلى الرغم من أنه لا يجد مانعًا من أن ندرس العمل الفني (كما فعل فرويد وأنصاره)، إلا أنه يؤكد أن مثل هذه الدراسة لا تنطوي بطبيعة الحال على أي تحليل للعمل الفني في ذاته. حيث يختلف مع فرويد في نظرته إلى الفن فيرى أنه يستحيل التسليم بوجود روابط عليه أو علاقات ضرورية بين الفنان وعمله الفني، فسيكولوجية الإبداع الفني ظاهرة نفسية معقدة يتعذر معها تحديد الصلة بين شخصية الفنان وطبيعة إنتاجه الفني تحديدًا علميًا دقيقًا. ولما كان الإبداع الفني هو على النقيض تمامًا من كل رجع *Reaction* نستجيب به لبعض المنبهات، فإنه لن يكون في وسع عالم النفس أن يفسره تفسيرًا علميًا كما يفسر سائر الأرجاع أو ردود الأفعال. ولئن كان في استطاعة عالم النفس أن يصف لنا بعض مظاهر عملية الإبداع الفني، إلا أنه لا يمكن للبحوث النفسية أن ترقى إلى فهم جوهر الفن بوصفه نشاطًا نوعيًا خاصًا. ومن هنا فإن يونج يدعونا إلى انتهاج منهج فني استطيقي من اجل الوصول إلى فهم الدلالة الإنسانية للفن.(١١)

حيث يؤكد يونج: «إن سر الإبداع الفني والأثر الذي يحدثه الفن يجب البحث عنه في العودة إلى حالة ((المشاركة الصوفية *Participation mystique*)) »(١٢)، إلى ذلك المستوى من الخبرة الذي من يعيش عنده هو الإنسان لا الفرد، والذي لا يُعتدّ عنده بسعادة الفرد الإنساني ولا بشقائه، بل بالوجود البشري فقط. وهذا ما يفسر لنا لماذا كان كل عمل فني عظيم عملًا موضوعيًا وغير شخصي، لكنه يظل، مع ذلك، يحرك مشاعرنا أفرادًا وجماعات. وهذا ما يفسر لنا أيضًا لماذا كانت حياة الشاعر الشخصية غير أساسية لفنه، بل عّون على مهمته الإبداعية أو عائق لها في أحسن الأحوال. فقد يسلك مسلك الأغبياء أو المواطن الصالح أو المعصوب أو

الأبله أو المجرم. فقد تكون حياته الشخصية شيئًا لا غنى عنه ومبعثًا على الاهتمام، لكنها لا تفسر الشاعر».(١٣)

خلاصة القول: يرى التحليل النفسي الكلاسيكي أن الفن هو إعلاء للرغبات الجنسية والعدوانية لدى الإنسان، حيث يعد تسوية ومحاولة توفيقية لإرضاء طرفي الصراع، فإن رسم الفنان صورة عارية – على سبيل المثال – لن يلومه المجتمع، أما إن خلع ملابسه وسار عاريًا في الشارع فإن سلوكًا كهذا يعد خرق صارخ للقواعد الاجتماعية والقيم والأعراف. في حين يأخذنا يونج إلى درب ينحو نحو التأمل الفلسفي دون وضع قواعد علمية دقيقة للدراسة، يمكن اختبارها وتحليلها، كما أن ربط العمل الفني بالفنان فقط هو أمر مخل، لأن الفن لا يعبر عن فرد أو جماعة بل قد يعبر عن تطور العالم الإنساني كافة.

وفي حقيقة الأمر أن الفن خطاب مُعقد، وهذا الخطاب ينبغي تحليله برؤية شمولية لا تقف عند حدود الغريزة أو ربطه بحياة أو شخصية الفنان فحسب. أضف إلى ذلك، ما هو الحال في فن مثل السينما يشترك في صناعته عدد كبير من الأشخاص، هل نحن عندئذ نقف أمام إسقاط الممثلين أم المخرج أم المؤلف أم المُنتج .... إلخ ؟!.

ولقد استطاع لاكان في نظريته أن يأخذ بأيدينا في فهم الفن كخطاب على نحو يجمع بين الدقة والعمق، إذ لم يعد الأمر ربط العمل الفني بشخصية صانعه، بل النظر إليه كخطاب نفسي اجتماعي يعكس مضامين أخرى لا ترتبط بحال الفنان فحسب بل بالمجتمع ككل أو تاريخ الإنسانية عامة. ونستعرض في النقطة التالية المفاهيم الأساسية في نظرية التحليل النفسي اللاكاني، تمهيدًا لعرض نظريته في السينما.

المفاهيم الأساسية في نظرية التحليل النفسي اللاكاني:

نعرض في هذا الجزء أهم المحاور الرئيسية في النظرية اللاكانية بهدف أن تكون أساسًا شارحًا عند تناول نظرية لاكان في الفن وخاصة فن السينما، حيث سنبدأ بعرض

موجز لحياة لاكان، ثم سنناقش مفاهيم الواقعي والمتخيل والرمزي، ومركب أوديب، ومخطط (ل) أو إسكيما (*L*)، ونختم بتعريفات الحاجة، والطلب، والرغبة.

❑ نبذة تاريخية عن حياة لاكان:

ولد چاك ماريه إميل لاكان أو اختصارًا چاك لاكان في ١٣ أبريل عام ١٩٠١ في باريس، وهو الابن الأول لألفرد لاكان وإميلي بودري. والتحق لاكان بالمدرسة الكاثوليكية، وكان تلميذًا متفوقًا وخاصة في الدراسات الدينية واللاتينية. ومن بداية فترة المراهقة كان شديد الشغف بالفلسفة، كما تعرض للعديد من التيارات الفكرية التي أثرت في عقليته، ومن بين هذه التيارات: تيار اللغويات، البنيوية، الانثروبولوجيا الاجتماعية، السريالية، والهيجيلية، الوجودية، والفرويدية. وبدأ دراسته للطب عام ١٩٢٠ وتخرج عام ١٩٢٦ وعمل طبيبًا في مستشفى القديسة حنة، واهتم بالطب النفسي ودرس ذهان البارانويا، وأكمل أطروحته للدكتوراه عن ذهان البارانويا وعلاقته بالشخصية عام ١٩٣٢. وخلال نفس العام خضع للتحليل النفسي على يد المحلل النفسي الفرنسي الشهير لوفنشتين، وأنضم عام ١٩٣٤ إلى جمعية باريس للتحليل النفسي كعضو مرشح، حيث تحول من الطب النفسي إلى التحليل النفسي. وفي عام ١٩٣٦ قدم بحثه عن مرحلة المرآة إلى المؤتمر الرابع عشر للرابطة الدولية للتحليل النفسي الذي انعقد في مارينباد، وبعدها بعامين حصل على عضويته الكاملة في جمعية باريس للتحليل النفسي ونشر مقالة عن الأسرة في دائرة المعارف الفرنسية *Encyclopédie Française*. وفي المؤتمر السادس عشر للرابطة الدولية للتحليل النفسي في زيورخ قدم لاكان بحثًا آخر عن مرحلة المرآة. ولقد بدأ لاكان منذ عام ١٩٥١ في عقد سيمينارات أسبوعية جذبت جمهور عريض من كافة المفكرين والمثقفين الفرنسيين، ولم يكن الأمر قاصرًا على المحللين النفسيين. وبسبب بعض الخلافات الفكرية في الممارسة الإكلينيكية بين لاكان وجمعية باريس للتحليل النفسي قدم لاكان استقالته وانضم إلى الجمعية الفرنسية للتحليل النفسي التي أسسها لاجاش وبونتيه

ودولتو وأفتتح لقاء تدشينها بمحاضرة عن الرمزي والخيالي والواقعي، وذلك كان عام ١٩٥٣. ولقد أطلق لاكان صيحة من أجل العودة إلى فرويد لإقامة نهضة تفسيرية جديدة لنصوص فرويد وتصحيحها ما بين النقد وإعادة الصياغة. ومن عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٤ دارت سلسلة من الطلب والرفض بين الجمعية الفرنسية والرابطة الدولية حيث رفضت الرابطة طلب الجمعية للانتساب إليها كعضو فيها، بسبب وجود لاكان بالجمعية الفرنسية، ووضعت شرطًا للقبول وهو منع نشاط لاكان في التدريب إلى الأبد مما دفع لاكان إلى الاستقالة وتأسيس منظمته الخاصة «المدرسة الفرويدية في باريس» التي تم حلها عام ١٩٨١، وتوفى بعدها في نفس العام. وفي عام ١٩٨٥ فاز جاك آلان ميلر *Jacques-Alain Miller* بمعركة قانونية تؤكد حقوقه بأن يكون المحرر لجميع سيمينارات لاكان.[١٤]

ونعرض فيما يلي لأهم المحاور الرئيسية في نظرية لاكان:

(أ) أنظمة الواقعي والمتخيل والرمزي:

تعتبر أنظمة الواقعي والمتخيل والرمزي أساس نظري مهم عند جاك لاكان، حيث تتكامل هذه المفاهيم معًا لتصف الإنسان، وفيما يلي عرضًا لهذه المفاهيم:

❑ **النظام الواقعي *The real order***:

يرى لاكان *Lacan* أن النظام الواقعي *The real* هو قوى غير محددة وغير منظمة.. ليست بسيطة التصميم وغير معروفة، لا شعور الجسد.[١٥]ويُعرف مايرسون *Meyerson* الواقعي *real* بأنه «الكمال الانطولوجي، الوجود الحقيقي في نفسه».[١٦]

ولعل هذه التعريفات عن الواقعي على جانب عالٍ من التجريد، ومن ثم فأنها في حاجة إلى مزيد من التوضيح، وعلى هذا يمكن أن نوضح المقصود فيما يلي:

إن بداية الوجود الإنساني حالة من التمزق والتبعثر الجسدي، هذا هو أبسط ما يمكن أن نقوله عن النظام الواقعي، حالة من الأشلاء الجسدية والنفسية غير المتمايزة،

حيث يشعر فيها الطفل بالتمزق والتفتت، كما يوجد نقصٌ حادٌ في الكفاءة العضوية للطفل البشري حديث الولادة، فلا توجد لديه فكرة أساسية عن جسمه فهو مجرد أجزاء ممزقة ومفتتة، فلا يستطع أن يميز الجزء الذي يؤلمه مع الشعور بالجوع (المعدة) عن جزء يؤلمه نتيجة لضغط ما في يديه مثلًا، عن وجود آلام تتعلق بالإخراج أو غير ذلك؛ فالاستجابة واحدة لأي توتر، وهي الصراخ والبكاء والحركات التشنجية في جميع أجزاء جسمه كأسلوب لا يملك غيره للتعبير عن توتره والتواصل به مع العالم الإنساني الخارجي الذي جاء فيه قبل الأوان... !.

ويقول مصطفى صفوان عن هذه الحالة أن: «الطفل الإنساني يولد قبل أن يتم نضوجًا. يولد وهو يعدم كل قدرة على التوافق مع الطبيعة تمكنه من الإبقاء على نفسه في أحضانها. وهذا النقص أو هذا العجز عن التوافق يقيم بينه وبين الطبيعة هوة لا تعبر ولن تعبر، ويجعله معتمدًا في بقائه على الجماعة اعتمادًا قد يتخذ أشكالًا مختلفة في مستأنف أطوار الحياة دون أن يتحرر منه الإنسان أبدا، وهكذا كانت الحاجة إلى الأمن تعني الحاجة إلى حب الآخرين أو استحسانهم أو تأييدهم، ولقد تسيطر هذه الحاجة على دينامية السلوك ونمو الشخصية جميعًا..».[١٧]

ومن هنا يمكننا القول أن «الواقعي» حالة بدائية، هو أصل الإنسان وأساس حياته، ويشمل كل حاجة بيولوجية يحتاج الإنسان إلى إشباعها من أجل البقاء؛ إلا أنها في النظام الواقعي تحتاج الإشباع هنا والآن. أو بعبارة أخرى إن حاجتنا البيولوجية في الأساس أو في بداية حياتنا تطلب الإشباع دون مراعاة لمناسبة المكان والزمان لإشباع الحاجة أي أنها لا تقيم للواقع أي اعتبار، وتتطلب الإشباع بصورة بدائية دون مراعاة لأي مكان أو زمان أو قيم أو أخلاقيات... الخ.

فمثلًا: عندما يجوع الطفل حديث الولادة يبدأ في الصراخ دون مراعاة لظروف الواقع من حوله، وهل هذا الموعد مناسب للأم أم لا ؟!، وهل المكان يمكن أن يتأتى فيه الإشباع ؟!، فقد يحدث صراخ الجوع في مكان عام لا تستطع فيه الأم تحقيق

الإشباع. وكلما كبر الطفل كلما استطاع أن يتحكم في حاجاته أي أن يضبط ما هو بيولوجي في سبيل إنسانيته.

وتتغير هذه الحالة من سيطرة الحاجة البيولوجية – هنا والآن – والتمزق والتبعثر الجسدي لدى الطفل إلى التكامل نسبيًا، عندما يرى الطفل نفسه في المرآة أو يرى شخصًا آخر (الأم) يعطيه شعوره بذاته، حيث يبدأ من خلال الآخر في تكوين صورة بدائية (متخيلة) عن نفسه، فالأنا لا تدرك ذاتها إلا من خلال آخر تستطع أن تتواصل معه وتعرف قدر ذاتها وحدودها، ويتم هذا في مرحلة المرآة في النظام المتخيل.

وعلى الرغم من أن الواقعي لا يمكن تذكره حيث يوجد في اللاشعور، ولا يمكن أن يكون معروفًا بمجرد أن يعبر من خلال كل من المتخيل *The imaginary* والرمزي *The symbolic*. إلا أننا يمكن أن نلحظ ملامحه في الصدمة والمرض، وكذلك في عدد من الظواهر الإكلينيكية مثل الهلاوس *Hallucinations* كما في حالات الذهان.(١٨)

ومن الملاحظ أن النظام الواقعي يقابل – تقريبًا – نظام الهو *Id* في نظرية فرويد، حيث يتجسد فيه كل ما هو بيولوجي، ويختفي منه ما هو ثقافي.

❑ **النظام المتخيل *The imaginary order*:**

إن النظام المتخيل لدى لاكان بمثابة الجسر بين الأفعال العقلية الموجهة من الداخل *inner directed* ومن الخارج *out directed*، ويعود ككثير من موضوعات الإدراك كموضوعات عقلية للكلمة التي تكون عادة في سياق الحديث العادي.(١٩)

ولقد فرق لاكان بين المتخيل والواقعي، ومن وجهة النظر هذه يمكن القول انه تفريق بين قوى غير منظمة للكائن الحي البيولوجي (الواقعي)، ومنظمة أكثر بدائية من الشكل النفسي (المتخيل). وهذا التفريق جوهري للمفهوم التحليلي النفسي للوجود الإنساني *the human being*. فالتحليل النفسي لدى لاكان يتضمن بشكل أساسي

الواقعي *Real* للجسد، والمتخيل *Imaginary* بمخططاته العقلية أي الصورة البدائية عن النفس.[٢٠]

ويتشكل أساس النظام المتخيل *The imaginary order* بتكّون الأنا في مرحلة المرآة من خلال التعيين بالصورة المقابلة أو المنعكسة، حيث يعتبر التعيين *Identification* مظهرًا مهمًا للنظام المتخيل.[٢١]

ولكن ماذا عن مرحلة المرآة؟

هي مرحلة تزيد من فهمنا للنظام المتخيل، حيث قدم لاكان بحثه الشهير عنها في المؤتمر الدولي السادس عشر بـ (زيوريخ) في يوليو عام ١٩٤٩ تحت عنوان «مرحلة المرآة بوصفها مُشكِّلة لوظيفة ضمير المتكلم المنفصل (أنا)». وتحدث هذه الظاهرة في الفترة من ٦ إلى ١٨ شهر من العمر، عندما يتطلع الطفل إلى صورته في المرآة لأول مرة ونجده يتهلل فرحًا، لأنه اكتشف ذاته، ويمكن أن نوضح ذلك فيما يلي من نقاط محددة:

١- من المتفق عليه طبيًا أن الإنسان يكمل نموه خارج الرحم الطبيعي (رحم الأم) حيث يحتضنه الرحم الثقافي (الأم والمجتمع ككل)، ومن ثم يولد الإنسان قبل أوانه الذي يستحق فيه تعبير *«إنسان»*.. حيث يتسم بالتمزق والتبعثر الجسدي وسيادة الحاجة البيولوجية - كما سبق وأشرنا في النظام الواقعي — ومن هنا يكون الطفل في احتياج دائم في بداية حياته إلى آخر يستطع من خلاله معرفة حدود نفسه وإشباع حاجاته ويُشّكِل أناه.

٢- ويمكن أن ندلل على أن الطفل لا يدرك حدود نفسه وأنه مبعثر جسدي إذا وضعناه أمام مرآة، فإنه في هذه الحالة لن يدرك صورته بأنها *«هو»*، بل سيتعرف عليها باعتبارها آخر مكتملًا وهو يشعر بالنقصان للوجود، آخر يحاول أن يشاركه في علاقته بأمه، وهو ما يستثير الغيرة والعدوان لديه تجاه الآخر، ومن هنا سيحاول الاقتراب من صورته أو لمسها أو الإمساك بها كما سيوجه لها قدرًا من العدوانية. ومن ثم فإن أول إدراك للصورة المرآوية مشوبًا

بالعدوانية، حيث تبدأ العلاقة بها في قلب العدوانية التي تكون متضمنة في نرجسية الطفل الخيالية، فالإنسان (الطفل) نرجسي ومحب لذاته جدًا، ويغضب إذا كان هناك احتمالًا ولو ضئيلًا أن يشاركه أحدًا فيما يملكه (الأم).

٣- من خلال الأم أو بديل لها يعرف الطفل أن الصورة المرآوية صورته، وتأتي هذه المعرفة من خارجه حيث لا يزال أناه غير قادرًا على معرفة صورته المرآوية.

٤- عندما يتعرف الطفل على صورته في المرآة ويدرك إنها ليست طفل آخر أو حقيقية، يفتتن بصورته *Capture image*، ومن ثم يتهلل فرحًا فلقد أدرك نفسه كاملًا رغم أنه في الواقع ليس كذلك، ومن ثم يبدأ الأنا الخيالي في التشّكل، فالطفل بعدما كان عاجزًا عن الحركة والمشي والكلام ومبعثرًا جسديًا، يجد نفسه مرتفعًا على المستوى النفسي، وهذا الوجود مشوبًا بالغيرية فهو يرى نفسه في آخر أو من خلال آخر أو بالأحرى حينما يتعرف الآخر على رغبته.

٥- حيث يعمل تعيين الطفل بالآخر في مرحلة المرآة على لم شتات هذا التمزق الجسدي والتغلب عليه وذلك لاكتمال الآخر بالنسبة للطفل، فالأنا مرهونًا في وجوده بالآخر؛ ومن هنا كان الاغتراب لأنه لكي يحدث ذلك (وجوده) يجب أن يكون مغتربًا في الآخر، ذلك انه (هو) و(الآخر) شيء واحد، فعندما وجد نفسه فقدها في نفس اللحظة. أي أنني حتى أشعر بوجودي أو كياني – في بداية الحياة أو بعد ذلك – لابد من وجود آخر يمنحني الشعور بالوجود. فإن لم يُشعرني الآخر بكياني لن أوجد أي لن أشعر بضرورة بقائي في حياة .

مثال: إن الكلمات التي نوجهها للطفل الصغير يكون لها تأثير كبير عليه في تشكيل شعوره بذاته أو تكوين فكرة عن نفسه، فعندما أقول لابنتي: «كم أنتِ جميلة أبنتي الحبيبة ؟»، تبدأ في تكوين صورة ما عن نفسها وعلاقتها بي كآخر. وكلما أصبح الإنسان أكثر نضجًا أصبح له معايير مختلفة عن العلاقة الثنائية بين أنا وآخر.

ويوضح لنا لاكان أن السبب في استجابة الفرح عند مشاهدة الطفل لصورته في المرآة أن هذه اللحظة هي بداية تعرف الطفل على نفسه من حيث هو كيان عضوي حي، ومن حيث هو كائن يتصل بغيره من كائنات النوع الإنساني، وعلى أساس أن هذه اللحظة نفسها بمثابة «العتبة» التي يعبرها الطفل إلى (ما سوف يكون) في وقت يسبق قدرته على التلفظ أو إدراك معنى التجربة التي تنطوي عليها هذه اللحظة. حيث أن قبول الموجود صورته المرآوية قبولًا بهيجًا، هذا الموجود الذي لا يزال غارقًا في العجز الحركي وتبعية الرضاع وهذا الموجود الذي يتصف بأنه الإنسان الصغير في هذه المرحلة الطفلية، يبدو لنا منذئذ واضحًا في وضع نموذجي، الرحم الرمزي، حيث تندفع أنا المتكلم في صورة أولية قبل أن تصبح موضوعية في جدل التوحد بالآخر، وقبل أن تصوب لها اللغة في الكلي وظيفتها بوصفها فردًا.[٢٢][٢٣]

ويوضح جروز *Grosz* **أهم ما يميز مرحلة المرآة فيما يلي**:

١- تحدد أول تمييز للطفل للنقصان *lack* أو الغياب *absence*.

٢- تبين اللحظة التي فيها يدرك الطفل الفرق بين الذات والآخر.

٣- تُظهِر أول محاولات منظمة للطفل لملء النقصان وذلك من خلال التعيين بصورته المُنعكسَة *specular image*.

٤- تتسم الصورة المنعكسة بأنها مُجمَلة *totalized*، كاملة *complete*، صورة خارجية – جشتلطية – للموضوع، كما يظهر الموضوع في الخارج.[٢٤]

٥- يكون الجشتلط البصري في صراع مع الطفل ذو الجسد الممزق *the child's fragmentary*، والواقع غير المنظم لديه.

٦- يعني تعارض الجشتلط البصري مع الواقع المدرك الموضوعي أن الصورة المنعكسة تُبقِي كلًا من الصورة الواقعية للطفل والتمثيل المثالي الأكثر اكتمالًا من الشعور. وهكذا تزود مرحلة المرآة بخلفية لمثال الأنا وصورة الأنا

المأخوذة من الآخرين، التي تكافح الأنا لتحقيقها أو الالتزام بها.

٧- يعتبر وضع الصورة المنعكسة لدى الطفل (التنظيم المنظور)، البعد المكاني وبخاصة الجسم نقطة محورية في مرحلة المرآة.

٨- تُدخِل مرحلة المرآة الطفل إلى بنية شخصين *two – person structure* من التعيينات المتخيلة *imaginary identification*، حيث تنظم تلك التعيينات دائمًا للتعيين بالصور الإنسانية والاعتماد عليها والتمثل بنماذجها.

٩- يمكن أن يظهر الأنا كترسيب *sedimentation* لصور الآخرين الذين يمكن أن يستثمروا بشكل شهوي عبر النرجسية بالاستدماج.

١٠- لا يؤيد الأنا الواقع ويستجيب لطلبات الهو، فالواقع غير مدرك بشكل منظم.[٢٥]

ويشير ***لاكان*** في سيمناره الرابع:

«إن مرحلة المرآة *Mirror stage* أبعد من أن تكون مجرد ظاهرة تحدث في نمو الطفل. فهي توضح الطبيعة الصراعية في العلاقة الثنائية بين الأنا والآخر، فهي تعبر عن دينامية الحياة بعامة».[٢٦]

كما يشير جون فوستر أن: «دراما الطفل أمام المرآة تجمع بين العناصر الأساسية في مفهوم فرويد عن النرجسية وصراع الموت بين السيد والعبد في الجدل الهيجلي».[٢٧]

ومن هنا تظهر عبقرية العنوان فلم يقصد لاكان بمرحلة المرآة إنها مرحلة تليها أخرى، فالأمر ليس بهذه البساطة وإلا لكنا وقفنا عاجزين عن التفسير في حالة الأطفال المكفوفين – مثلًا – وإنما قصد بها ملحمة أو ساحة.. إنها ساحة صراعية ما بين أنا وآخر أو بالحري بين رغبة أنا ورغبة آخر، فالأنا لا تدرك ذاتها إلا من خلال آخر حيث به ومن خلاله تدرك إنها موجودة، ومن هنا يدرك حدود ذاته من خلال تلك الحدود التي يرسمها له آخر.

النظام الرمزي *The symbolic order*:

إن النظام الرمزي *Symbolic* هو عالم القانون الذي ينظم الرغبة في العقدة الأوديبية، هو عالم الثقافة الذي يضع الإنسان في سياق إنسانيته داخل المجتمع والثقافة، وهو بهذا يعد معارض للنظام المتخيل للطبيعة.(٢٨)

ويمكن أن نشرح كيفية انتقال الطفل من النظام الواقعي والخيالي إلى النظام الرمزي، فيما يلي من نقاط:

١- يولد الطفل ممزقًا جسديًا ومجرد أشلاء في حاجة إلى آخر يجمع له هذه الأشلاء ليكون كوحدة واحدة متماسكة، فيجد هذا التكامل مع الآخر في علاقته الثنائية بالأم أو الصورة المرآوية كما سبق وأشرنا.

٢- لكن في الواقع إن هذا التكامل تكاملٌ وهميٌ وغير كافي لتشكيل الذات لأنه ذاتي (متحيز)، فإذا أدركت ذاتي كاملًا من خلال صورة مرآوية أو علاقة بالأم، فهو تكامل زائف وذلك يرجع لسببين:

أ. تكامل ذاتي (متحيز) ينقصه الموضوعية منعكس من خلال رؤية الذات لذاتها، ومن ثم فهو تكامل مشكوك فيه، فما الفائدة التي سوف يجنيها شخص ما إذا أعتقد عن نفسه أنه عبقري ما لم يوجد من يؤيد هذا القول أو يتفق معه فيه.. فبدون ذلك التأييد من آخر سوف يصبح كمريض ذهاني في مستشفى الأمراض العقلية يعتقد انه المسيح المنتظر ولا يصدقه أحدًا.

ب. تكامل ناقص فالعلاقة الثنائية – رغم أهميتها – إلا إنها تحتاج إلى الخروج عنها، وتجاوزها فالبقاء في الاعتمادية الكاملة على الأم بعد فترة ما من الطفولة يعتبر مظهرًا اضطرابيًا.

٣- تحتاج الذات للتشكل كي تعبر عن رغبتها بنفسها دون الحاجة لآخر، وأن يشعر الآخر برغبتها ويتقبلها ويحققها ولا يتحقق ذلك إلا من خلال اللغة والكلام.

ومن هنا تُشّكِل اللغة ذات الإنسان، ولذا يسميها لاكان الآخر الكبير، لأن هذا الآخر هو المانح الشرعي لإنسانية الإنسان، فلولا اللغة والثقافة ما كان الإنسان المتكلم وما أخذ الوجود كله صبغة لغوية فما من شيء في الوجود خارج اللغة.

وذلك يؤكده لاكان بقوله: «إن الطفل البريء لا يدري وهو يلعب بالكلمات كم ستلعب به هذه الكلمات وتحدد مسار هويته في طريقه للبحث عن ذاته».[٢٩]

حيث أن السبب في نشأة الوعي بالذات ليس التأمل في موضوع ليس أنا أفكر لأن التأمل أو التفسير يستغرق في موضوعه فلا يتاح للمتأمل أن يرتد إلى الوعي بذاته، وإنما الوعي بالذات هو الرغبة في آخر أي أن أكون أنا موضع رغبة آخر، فالوعي بالذات لا سبيل إليه إلا من خلال تواصل بآخر فيكتشف الوعي بذاته بوساطة وعي بذات آخر.. فالآخر هو أنا آخر فيوجد ديالكتيك بين – الذاتي خالق الأنا – فالأنا الآخر خالق وجودي. كما أن الوعي بالذات يتحقق من خلال الرغبة في رغبة الآخر، أي أن أكون قيمة ترغبها رغبة آخر، أي أن يعترف هذا الآخر بي بوصفي قيمة في ذاتها مرغوبة منه. حيث أن الإنصات لآخر والاعتراف بوجوده هو المدخل لوعي الذات بذاتها، وهو السبيل إلى اكتشاف الذات لذاتها، فكلمة الآخر رسالة موجهة إلى الذات، إلى العقل والوعي هي المناخ الذي يوفر للذات وللوعي الحركة النشطة والاستجابة الصادقة، فالآخر نقيض للذات يوقظ وعي الذات بذاتها.[٣٠]

ولكن هل يقصد لاكان باللغة أو الآخر الكبير أو النظام الرمزي، الكلمات والآخر الاجتماعي، أم يقصد شيء آخر؟

في واقع الأمر لا يقصد لاكان المعنى الحرفي أو السطحي للغة ككلمات، أو أن الآخر الكبير هو آخر اجتماعي بشري أكبر سنًا. **فالمقصود بالنظام الرمزي أو الآخر الكبير أو اللغة لدى لاكان هو النظام التشريعي سواء المكتوب (الدستور – القانون – اللائحة) أو الشفوي (القيم – الأعراف – الأخلاقيات – العادات – التقاليد – القانون الذي نطبقه بيننا وليس مكتوبًا سواء يتفق مع القانون المكتوب أو يختلف تمامًا عنه)**

الذي يمكن من خلاله أن تدرك الذات ذاتها وأن تعبر عن نفسها ورغباتها في سياقه بواسطة الكلمات التي تعتبر هي النظام التنفيذي لما تشرعه اللغة، ومن هنا وحتى يصير الإنسان إنسانًا ينبغي أن يمتلئ بكل ما هو إنساني أي باللغة. والإنسان الذي يبتعد في سلوكياته عن النظام الرمزي أو معايير الآخر الكبير واللغة لا يجد مكانًا له إلا فيما يحدده النظام الرمزي سواء العزل أو التجنب أو الرفض أو السجن إذا كان مجرمًا أو خارجًا على القانون أو مستشفى الأمراض العقلية إذا تطلبت أعراضه الإيداع فيها... الخ.

وبناءً على هذا ينحصر جوهر التحليل النفسي في العلاقة العلاجية التحليلية في **الرمزي**، فالرمزي هو الطريق الوحيد لإزاحة التثبيتات العاجزة *disabling fixation* للنظام المتخيل، ومن هنا فلكي يحقق المُحلِل أي نجاح في العلاج يكون من خلال تحويل الصور *images* إلى كلمات *words*.

وبكلمات أخرى... لكي يوجد الإنسان بشكل كامل غير مبتور أو مخدوع في كماله ينبغي أن تكون اللغة التي يتحدث بها لغة تناسب المجتمع والثقافة التي يوجد فيها، ولا تعني اللغة هنا الكلمات ولكن المقصود النظام التشريعي والثقافي للمجتمع كما سبق وأشرنا، **فمثلاً:** وجود علاقة جنسية دون زواج بين شاب وفتاة يعد سلوكًا مقبولًا في بعض المجتمعات الغربية ولا يعد مقبولًا في مجتمعات أخرى لان الترميز للسلوكيات ليس واحدًا. فإذا كانت الكلمات المنطوقة عبارة عن ذبذبات صوتية يترجمها المخ إلى معانٍ، فإن السلوكيات والمشاعر والأفكار الإنسانية تترجمها اللغة الاجتماعية التشريعية ويستدل من خلالها على الإنسان، لأن دراسة شخصًا ما بمعزل عن نظامه الرمزي لن تسمح لنا بالفهم لسلوكه، والتنبؤ بما قد يصدر عنه في موقف معين، والتحكم في أي اضطرابات قد تحدث له أو سلوكيات غير مقبولة قد يقوم بها. ومن هنا يكون الإنسان محصلة تفاعل بين الأنظمة الثلاثة الواقعي والمتخيل والرمزي، ولكن لابد أن يمتثل الإنسان لقواعد القانون الأبوي حتى يأخذ جواز المرور، ويُقبل

في سياق المجتمع والثقافة التي ينتمي إليها أو في قلب الإنسانية ككل أي القانون (القواعد) الذي اتفقت عليه مختلف المجتمعات والثقافات.

(ب) إسكيما (L) أو المخطط (ل):

بدأ ظهور مصطلح إسكيما *Schemata* في عمل لاكان خلال فترة الخمسينيات، وكل المحاولات التي هدفت للوصف الرسمي تأسست من خلال رسوم بيانية في النظرية التحليلية. وتعتبر إسكيما (*L*) أو المخطط (ل) من المخططات المحورية في النظرية التحليلية النفسية اللاكانية حيث توضح طبيعة البناء النفسي وكيفية الانتقال من نظام المتخيل إلى النظام الرمزي رمز الدلالة والمعنى وحقل اللغة.

ويشير دولار *Dolar* أنه تقدم إسكيما أو مخطط (ل) *L-scheme* لنظام يشيد الأنا المتخيل من خلال مرحلة المرآة عبر العلاقة بالآخر *the Other* في النظام الرمزي، إلى موضوع لا يكون أنا. وهنا يكون التوتر الداخلي في تخطيط لاكان، حيث تتجسد الدراما بين القطرين المتخيل والرمزي. وفي حالتنا هذه سيكون كل من الخط المتخيل والرمزي وسيلة لطرد تطفل الواقعي *the real*.[٣١]

ولعل النقطة الأساسية في الإسكيما (*L*) أن العلاقة الرمزية (بين الآخر *Other* والذات *Subject*) تكون عادة مرتبطة بالشبكة المتخيلة (بين الأنا *ego* والصورة المناظرة *specular image*)، حيث تمر تلك العلاقة عبر المتخيل (جدار اللغة *wall of language*) والعلاقة بالآخر الذي يبلغ الذات في الشكل المتقاطع *interrupted* والمعكوس *inverted*. هكذا توضح تلك الإسكيما التقابل بين المتخيل والرمزي والذي يعتبر مفهومًا جوهريًا لاكانيًا في التحليل النفسي.[٣٢]

وفيما يلي ملخصٌ يشرح المخطط (*L*) الذي يعبر عنه شكل (٤):

١- يتضح من المخطط (*L*) أنه يُقسِم الذات إلى أربع نقاط تمثل الهيئات التي تحددها (أي الذات مع نفسها) بهدف إظهار كيفية تشكلها، وتحديد علاقاتها،

والمُشكِل لها؛ وتعني الرموز في المخطوطة أن:

- (*A*) هو الآخر الكبير: القانون.
- (*á*) هو الأنا: حالة التمزق الجسدي.
- (*a*) هو الصور الأخرى للآخر: الأم، الشبيه المرآوي.
- (*S*) هي الذات: التي تتشكل عبر التمثل بالآخر الكبير أو اسم الأب أو القانون.

٢- تشير اتجاهات الأسهم في المخطوطة إلى طبيعة العلاقات بين هيئاتها، فالعلاقة بين *á* و *a* هي علاقة متخيلة *imaginary relation* تلك التي تكونت في المرحلة المرآوية من خلال التعيين البصري بآخر (الأم أو الصورة المرآوية أو أي آخر بديل للأم في هذه المرحلة).

٣- بالرغم من أن الطفل قد أصبح لديه جشتلطًا لجسده الممزق إلا أن العلاقة ثنائية، فهذا الجشتلط آخر في نفس الوقت الذي يسبب فيه الفرحة للطفل (الصورة المفرحة التي تشير إلى تكامل الجسد) يسبب الاغتراب *Alienation* وكما هو معروف أن الاغتراب جوهري *constitutive* في النظام المتخيل؛ فالصورة المرآوية غريبة عن الطفل فهي لا تعكس واقعه وهو أنه ممزقٌ جسديٌ وغير قادر على معرفة ماهيته، كما أنه يتعين برغبة أمه أو الآخر المرآوي.

٤- في تلك الأثناء يتدخل الآخر الكبير (اللغة أو القانون أو الأب الرمزي أو اسم الأب) قاطعاَ العلاقة المتخيلة بين الطفل وأمه، وموجهًا إلى الأم والطفل خطابات مختلفة بهدف تحرير -إن جاز التعبير- الطفل من العلاقة الثنائية وينتقل به، من حدود العلاقة الثنائية المحدودة إلى علاقات اجتماعية أوسع تخضع للقانون بهدف تشكل الذات في نطاق الثقافة والمجتمع الإنساني، حيث يوجه للام والطفل خطابات محددة:

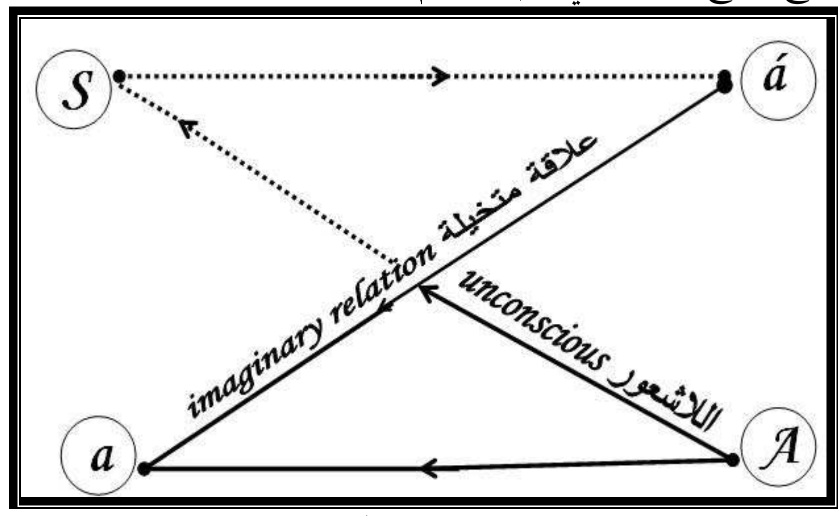
- الخطاب الموجه إلى الأم: لا تعتبري أن الطفل قضيبك، فشعورك بالنقص من عدم امتلاكك القضيب ورغبتك في تعويض ذلك النقص بطفلك ، ليس سلوكًا ملائمًا، فأنا موضع رغبتك لأنني أملك ما ترغبين (القضيب).
- الخطاب الموجه إلى الطفل : إن أمك ملكًا لي ، وأنا وهي قد تكاملنا سويًا من أجل إنجابك ، فأنت نتاج مني ومنها، أنها أم لك وزوجة لي، فإنك لن تستطع ملء نقصانها، وأنا استطيع، وذلك من أجل أن تكون عضوًا ناجحًا في نطاق الثقافة والمجتمع.

٥- من خلال تأثير الأب على كل من الأم والطفل تبدأ الأم في التوجه نحو زوجها لأنه يملك موضوع رغبتها وهو الفالوس حيث يعدها أن يسعدها ويجعلها تتلقى منه الفالوس كوظيفة رمزية، ومن هنا يكون الأب مفضلًا لدى الأم.. ومن خلال موقف الأم وسماحها بدخول الأب كطرف ثالث له تأثيره يُمنح الطفل الميلاد لمثال الأنا *the ideal of the ego*، حيث يعطيه الأب جواز المرور للمجتمع الإنساني من خلال تعريفه بالمعايير والقيم التي يقبلها المجتمع وتحترمها الثقافة، وتبدأ الذات في التشكل لدى الطفل.

٦- ولكن رغم ذلك يوجد بعض الأبنية أو الذكريات التي لا تخضع للترميز من خلال قانون الأب، وتبقى حبيسة في نظام الواقعي، تلك التي تعرف باللاشعور *Unconscious* ذلك النظام الذي يعمل لدى الذهانيين، حيث لا توجد حدود للذات أو بناء يمكن الاستدلال عليه في مفهوم الواقعي فنجد لاكان يستخدم هذا المفهوم ليصف عددًا من الظواهر الإكلينيكية مثال ذلك الهلاوس *Hallucinations*، فأي شيء لا يخضع للترميز ربما يعود إلى النظام الواقعي في شكل هلوسة.

ويؤكد صفوان أن: «أهم سمة للذهاني – في رأي لاكان – هي إخفاقه في أنه ليس لديه مكان للآخر الكبير بالمعنى الأول للكلمة كمكان للغة. وبالنسبة للذهاني، فإن

الآخر هو الآخر الصغير. حقًا إن«»شريبر» تحدث عن الله الذي كان الشخصية الأساسية في هذيانه، إلا أن الله بالنسبة له لم يكن شخصًا ثالثًا، بل كان صورة أخرى لذاته، وكان الله بالنسبة لـ «شريبر» غشاشًا مما يعني أن الله قد ألغى في اللعبة التي تحدث بين (الأنا والأنت)، وبالتالي ليس هناك ثالث عند شريبر ويمكنك القول بأن احتمال الثلاثية أصبح خارج مجاله النفسي، أي أن اسم الأب قد سقط *foreclosure*.(٣٣)



شكل (٤) المخطط (ل) أو إسكيما (*L*)

وفي ضوء ما سبق يمكن أن يتضح لنا أن من بين معاني اسم الأب لدى لاكان، التعبير عن الذات الإلهية (الله سبحانه وتعالى)، حيث أن الترجمة العربية الصحيحة المقابلة للتعبير الانجليزي *The name of the father* أو الفرنسي *le nom de père* يعني اسم الآب، وهو يعني جوهر الذات الإلهية في الديانة المسيحية. حيث تؤمن الديانة المسيحية بإله واحد مثلث الأقانيم: الآب وهو جوهر الذات الإلهية، والابن هو عقل الله الناطق أو نطق الله العاقل، والروح القدس وهو روح الله الحي. فالله واحد حي ناطق. وهي تقابل أسماء الله الحسنى في الدين الإسلامي. ولقد لزم توضيح هذه النقطة لأنها محورية في فهم التحليل النفسي اللاكاني، حيث أن الإنسان منذ بدء الخليقة لم يقوى على تصور كون بلا خالق، فتارة يصنع أو يتصور الخالق (تمثال – شمس – قمر

- نجوم ... الخ)، وتارة أخرى يكون الخالق فكرة (التوحيد لدى قدماء المصريين)، وتارة ثالثة نجد الإيمان بوجود الله الحي الواحد (الأديان السماوية) ، وتارة رابعة قد يرفض وجود الخالق كالملحدين أو الأشخاص الذين بلا دين، ولكن حتى هؤلاء لديهم فكرة ما عن تصور الكون أو الحياة أو النظام الرمزي المُشكل للإنسانية. ومن هنا يكون من بين معاني النظام الرمزي التشريع الإلهي.

(ج) الحاجة والطلب والرغبة:

إن الحاجة *Need* هي توتر منقطع ينشأ عن أسباب عضوية بحتة ويفرغ في أفعال بعينها تناظر الحاجة. ويتبدى الطلب *Demand* عندما يستطع الطفل أن يتلفظ بحاجته أي يحولها إلى لفظ منطوق، ولكن ليس الطلب مجرد تعبير لفظي عن الحاجة وإنما أيضًا طلب - غير مشروط - للحب.. طلب حب الآخر.. بمعنى انه رغم أن الآخر الذي يتوجه إليه الطلب - وهو في المقام الأول الأم - يستطيع أن يمد الطفل بالموضوع الذي يشبع حاجته.. إلا أنها ليست في وضع يسمح لها - بصورة مطلقة - أن تستجيب لطلب الحب لأنها هي أيضًا تخبر نفس الانشطار بين الحاجة والطلب وتكون نتيجته رغبة نهمة لا تشبع *insatiable desire*. ومن هنا فالرغبة *Desire* هي بقايا مخلفات الحاجة والطلب التي لم تشبع.

وهناك موضوع واحد للرغبة.. هو الآخر الكبير *Other*. وهو ليس موضوع تتجه نحوه الرغبة بل هو سبب الرغبة.. فالرغبة ليست علاقة بموضوع، بل هي علاقة بنقصان *relation to a Lack*. والرغبة في نظر لاكان هي نتاج اجتماعي، ذلك أنها دومًا تتشكل عبر ديالكتيك العلاقة بالرغبات الخاصة بذوات أخرى، فالرغبة أساسًا رغبة في رغبة آخر.[٣٤]

وكما يؤكد مالكوم بوي *Malcolm Bowie* أنه: يتبدى أساس الرغبة في عدم الكفاية *adequation* بين الحاجة وطلب الحب، وكذلك بين الطلب ذاته وقدرة المُخاطَب *addressee* حتى يصل إليه.[٣٥]

وبالنسبة لـ «لاكان» الرغبة تعد دفاعًا في حد ذاتها ضد رغبة الآخر الكبير. وهنا يمكننا أن نزيد للدقة أن تلك الذات تدافع عن نفسها بواسطة أناها، أو بواسطة عنصر مستعار من النظام المتخيل في العلاقة بالآخر الكبير. ومن هنا يؤكد لاكان على أن اللاشعور مبنى مثل لوجوس (لغة) λὸγος وهذا التجمع والتراكم يبين حقيقة الوجود لكي يُعلم، الرغبة غير القابلة للتلاشي *unfulfillable desire* .[٣٦][٣٧]

وعندما تتكون اللغة لدى الفرد تكون وظيفتها هي تمثيل (أو بعبارة أخرى أحسن، حمل) الرغبة البشرية، فالرغبات البشرية تتحقق دائـمًا عبر موضوعات بديلة، أو عبر اللغة، وهذه الرغبات لا تعبر عن نفسها حيث تعتقد الذات ذلك – أي ضمن جمل تصوغ طلبات. فإذا عبرت الرغبة عن نفسها ضمن اللغة، كان ذلك «بين السطور» وتكون ممثلة من طرف دوال تجهل الذات حتى أهميتها.[٣٨]

ولقد كان لإسهامات هيجل *Hegel* وإلكسندر كوچيف *Alexandre Kojève* في موضوع الرغبة *Desire* دور محوري في تشكيل الفكر اللاكاني حول الرغبة، حيث أوضح لاكان أن الرغبة هي رغبة الآخر، وهي ليست موضوع ولا شيء، وإنما رغبة الموت *the desire of death* حيث تسمح هذه الرغبة النقية أن تضع الإنسان في قلب شبكته الاجتماعية ويعيد تنظيم ذاته في رغبة آخر لآن الآخر يكشفه.[٣٩]

ويصر لاكان في ثورته الأصيلة أن فرويد لم يكن يعني بغريزة الموت *the death drive* المعنى التقليدي من العدوانية والتدمير في الوجود الإنساني. وإنما حقيقة فكرة فرويد هو قوة تدمير الذات، العدوانية الأساسية تجاه نفسه التي توجه إلى الآخرين في النهاية.[٤٠]

وأخيرًا يمكننا القول أن الحاجة تقابل النظام الواقعي والطلب يقابل النظام المتخيل في حين تقبع الرغبة في النظام الرمزي. وتؤكد حورية عبد الواحد أن الرغبة هي الجوهر ذاته لكل فرد، وإذا كانت الرغبة هي جوهر الإنسان. فإن الشريعة هي جوهر الأب. وهو التعبير والضمانة لتلك الرغبة. وكما يقول جوستاف باشلار أن

الإنسان صنيعة الرغبة، وليس صنيعة الحاجة.[٤١]

نظرية لاكان في قراءة الفن وخاصة الفيلم السينمائي:

إذا كان لاكان يرى أن عبقرية فرويد تكمن لا في اكتشافه اللاشعور بل في اكتشافه المفاتيح التي تفك شفرة اللاشعور وتحل لغزه، تلك المفاتيح التي طورها وصاغها فرويد في كتابه تفسير الأحلام وأطلق عليها اسم العمليات الأولية *Primary Processes*؛ فتتبدى عبقرية لاكان من وجهة نظر المؤلف في اكتشافه جانبين مهمين: أولهما أن اللاشعور مبنى كاللغة، وثانيهما أن اللاشعور خطاب الآخر. وكل من اللغة والخطاب يمكن فك شفرتها وقراءاتها وتحليلها لأنها في الأساس بنية لغوية.

وإذا عدنا إلى فرويد سنجد أن الممارسة التحليلية الأولى هي في جوهرها اختبار مبكر للكلام والخطاب. فعلى سبيل المثال كانت أنا أوه، والتي تعد أول حالة يعالجها فرويد بأسلوب مختلف عن التنويم المغناطيسي – التداعي الطليق – كانت تسمي العلاج بالتحليل النفسي حينئذ العلاج الكلامي *talking cure* أو بتعبيرها مازحة تنظيف المدخنة *chimney sweeping* .[٤٢]

وليس المقصود باللغة والخطاب المعنى الحرفي وإنما المعنى المجازي الإستعاري للغة، فنجد مِيلارد *Mellard* يوضح لنا هذا قائلًا: «على الرغم من أن فرويد ليس أكثر من لاكان استخدامًا لمفهوم اللاشعور النصي *textual unconscious*، إلا انه من الواضح أن المصطلح مفهومُ ومحتمل قبوله لدى كل منهما. حيث ترجع قوة الخطاب في اللاشعور أو السبب في وجود اللاشعور منذ فرويد أن لاكان استطاع أن يشرح بشكل جوهري لماذا يكون اللاشعور كذلك ؟. وما نقصده هنا حقيقة قضية أن اللاشعور مبنى كلغة، وأن الطريق المفترض لتحليله يستند على اللغويات واللغة بمعنى مجازي *metaphorically* وليس بمعناهما الحرفي».[٤٣]

ويعد الفن أحد المنابع الرئيسية التي تمكننا من قراءة الإنسان وفك الشفرة

الإنسانية للفرد بل وللمجتمع ككل، وبمجرد فك شفرته نستطع أن ندرك واقعنا النفسي والاجتماعي بشكل مكتمل ونقرأ من خلاله اللاشعور في بنية لغوية حيث يُجسده. فنجد چان بيلمان نويل يؤكد على دور التحليل النفسي في فك شفرة الفن، حيث يعرض لرأيه عن أحد الفنون وهو الأدب ويذكر مؤكدًا: «إذا كان المعنى فائضًا في النص، فإنه يوجد في مكان ما نقصان في الوعي. والحدث الأدبي لا يحيا إلا إذا أنطوى في نفسه على جزء من انعدام الوعي أو من اللاوعي نفسه. أما مهمة النقد في كل الأزمنة فهي الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبصفة عامة، بما أن الأدب يحتوي في دواخله على شيء من اللاشعور، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حد المزج. إن مجموع الآثار الأدبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، كما تقدمها حول الكيفية التي يدرك بها الإنسان في الوقت نفسه هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. إن هذه المجموعة من الآثار هي سلسلة من الخطابات وهي تصور للعالم: صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص والثقافة في آن. وتيار التحليل النفسي يتقدم بطريقة مماثلة: إنه جهاز مفاهيمي يعيد تشكيل العمق النفسي، ويشيد نماذج لفك الشفرة». بل ويؤكد نويل أيضًا قائلًا: «إن أكبر ابتكار في نظرية اللاشعور إثباته أن الفصل بين مختلف أنشطة ومواقف الإنسان قد كان اصطناعيًا».[٤٤]

هذا وقد أشار لاكان إلى أننا يمكننا تفسير الأدب سواء كان قصة أو شعر بأن نحسها *Make sense of it* وأن كان الإحساس لا يفيدنا في معرفة كيفية خلق العمل الأدبي نفسه ولكننا يمكن أن نقول أن لاكان قد اهتم بما نقوله وليس كيف نعني ما نقوله. ولقد طرح لاكان فكرته عن الإشباع في فكرة الفن ((كبديل)) حيث رأى أن الكلمة أو النص يحل محل الشيء المفقود وبالتالي تستبدل الأشياء بالكلمات، وتكمن اللذة في ذلك في أننا يمكننا أن نستمتع بالكلمات بدلا من الأشياء، فالكلمات هي أفعال كما قال أوستين بمعنى أن الكلمات تؤدي إلى أو تعيد استحضار حياتنا النفسية.[٤٥]

وهنا يوجد سؤال يطرح نفسه، وهو أي لغة يقصدها لاكان في هذا الصدد ؟. وإذا كنا قد أشرنا من قبل أن المقصود ليس اللغة بالمعنى الحرفي ولكن بالمعنى الإستعاري أو المجازي *metaphorically*، فماذا نقصد بالمجازية أو الإستعارية هذه أو بعبارة أخرى عن أي لغة نتحدث في هذا الصدد ؟!.

يعلمنا لاكان أن اللغة التي يقصدها ليست التي ندرسها دراسة واعية للقواعد الرسمية والشكليات الخاصة بالنحو والقواعد أو عبر حفظ تعريفات ومصطلحات الكلمات في القواميس اللغوية، وإنما شفرة (لغة) الثقافة.. شفرة المجتمع وقيمه وعاداته وتقاليده.. شفرة قانون الأب. فهي لغة لا يشترط أن تكون منطوقة ولكن لها تعبيرها الفريد الخاص، والذي يحاول اللاشعور من خلاله أن يتبدى بأسلوب ملائم لها، ومن هنا كانت عبارة لاكان اللاشعور مبنى كلغة، ولهذه اللغة بلاغتها ونحوها وقواعدها الخاصة التي ينبغي من معرفتها كي يمكننا الفهم.

فعلى سبيل المثال: إذا قامت مظاهرة في مصر تطالب بالسماح بالزواج المدني وليس الشرعي، فلن يتم تقبلها بنفس الشكل الذي يمكن به تلقي نفس المظاهرة إذا قامت في دولة غربية أو تسمح بهذا النوع من الزواج. ونريد أن نؤكد أن اللغة في مفهوم لاكان تختلف تفسيراتها تبعًا لبعديّ المكان والزمان.

ويشير ديفيد إبرام عن هذه اللغة قائلًا: «إن اللغة ليست شكلًا جامدًا ثابتًا، أو نظريًا، لكنها وسيلة متطورة نعيش فيها جميعًا، مخطط واسع من المواضيع يخوض فيها الخطاب الجسدي، ويجدد فيها نفسه غازلًا نسيج ذلك من صمت الخبرة الحسية».[٤٦]

والسينما مثل غيرها من الفنون، بل ليس من المبالغة إن قلنا أنها من أكثر الفنون – نظرًا لكونها فن مركب كما أوضحنا سلفًا – التي تعد نبع أصيل لتجسيد اللاشعور، ومن ثم قراءته بشكل لغوي. وهذا الفن له لغته وشفرته الخاصة التي سعى لاكان لتعليمنا كيفية قراءاتها وفك شفرتها بتحليل خطابها، فالسينما لها لغتها وتأثيرها المميز، وبلاغتها وقواعدها التي تستلزم معها وجود تنظير خاص وأدوات تتوافق مع مادة

الدراسة بها.

وبسبب تأثير السينما ولكونها فن مركب شهدت رؤى ونظريات متعددة، وفي هذا الصدد يشير فورستر *Forrester* عن السينما قائلًا: مجال واحد شهد تنظير كبير عن العلاقة بين إدراك الصورة الخارجية والانعكاس الداخلي للصورة، هذا المجال هو الفيلم أو السينما. فخلال أكثر من مائة سنة احتل الفيلم مكانة بارزة بتأثيره المهم على الآداب والثقافة والمجتمع، وبكل تأكيد هو وسيط الاتصال الدولي الأول.

كما يضيف كل من لابسلي *Lapsley* ووستلاك *Westlake* أن السينما تُحَوِّل العالم إلى خطاب، ومن ثم فهي ليست ازدواجية بسيطة. لكن لا يمكن أن تعمل رموز *semiotics* السينما على مستوى الصورة، فكل صورة فريدة من نوعها: رواية ومماثلة للواقع بما لديها من معانٍ أنتجت ليس مكانها داخل النظام ولكن من خلال ما تقوم به النسخ المطابقة (التكرارات). فليس هناك عملية اختيار من قاموس صور السينما مثل هذه العملية التي يتم فيها الاختيار من القاموس اللفظي للغة الطبيعية.[٤٧]

ويعنى ذلك أن للسينما لغة خاصة بها في التعبير، لغة تتميز بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل، لغة تشبه لغة الحلم، وهذه اللغة تحتاج أسلوب مختلف في فهمها وتحليلها. ويعتبر لاكان من أكثر المحللين النفسيين إسهامًا في التنظير للسينما وتحليل الفيلم، وهذا الأمر ليس على مستوى التخصص النفسي فحسب بل هو رأي مُنظري الفيلم أنفسهم.

وقد سبق وأشرنا إلى أن الرغبة *Desire* تعبر عن نفسها بأشكال متعددة، وفي هذا الصدد يوضح فيليب شملا أن: «المجاز المرسل هو تنقل الرغبة المستمر على طول سلاسل التداعيات، وهو وسيلة هذه الرغبة للإفلات من الرقابة: ويمكننا أن نصف المجاز المرسل فورًا باعتباره هربًا أهوج للرغبة من دال إلى دال. ومن ثم تكون المهمة صعبة، ضمن التحليل، حيث ينبغي لنا المضي في الاتجاه المعاكس، والصعود من دال إلى دال قدر الاقتراب من التعلقات الأولى للرغبة. وبالمقابل، بإمكاننا أن نقول عن

الاستعارة إنها تعطي لرغبة الشخص، بل وحتى الكثير من رغباته، تعبيرها الصادق. ومن ثم، هناك اجتياز (بطريقة ما) لحاجز الكبت. فالاستعارة خالقة المعنى» .[٤٨]

ولما كان الفيلم السينمائي يستخدم لغة تتميز بالاستعارة والكناية والمجاز المرسل، فهو ليس ببعيد عن كونه منبع يحمل الرغبة الإنسانية ويعبر عنها بشكل استعاري. ويعتبر لاكان من أكثر المحللين النفسيين إسهامًا في نظرية الفيلم السينمائي سواء على مستوى التحليل النفسي أو على مستوى نظرية الفيلم السينمائي.

ولقد دفعت نظرية لاكان في الفيلم السينمائي كل من ديفيد بوردويل *David Bordwell*، ونويل كارول *Noël Carroll* – وهما من كبار مؤرخي التنظير السينمائي – أن يعتبرا نظريته في الفيلم السينمائي هي النظرية الأساسية في تحليل الأفلام، ونقتبس نصًا ما ذكره ماكجرون *McGowan* فيما يلي: «لا تسود نظرية واحدة في دراسات الفيلم اليوم. فما هو أكثر من ذلك، مجرد توجهات مختلفة ليس أكثر تُظهِر نوعًا من السيطرة والهيمنة، ولكن بدلًا من هذا تتبدى بشكل قبول التعايش السلمي *peaceful coexistence*. من قبيل المعرفية *cognitivism* والفينومونولوجية أو الظاهراتية *phenomenology* والنزعة التاريخية *historicism* وغيرها، حيث تميل محتوياتها لجعلها محلية وذات حجج خاصة عن الفيلم، ولذلك لا تنزع أن تقاوم كل منها الأخرى. ووسط هذا المشهد المعاصر تبدو النظرية العامة والشمولية في الخبرة الفيلمية *the filmic experience* قديمة *outdated* كما وضعوها المحررون الذين جاءوا بعد النظرية، وتعد دراسات الأفلام نقطة اتصال تاريخية يمكن أن توضح لنا ما يمكن أن نصفه بتضاؤل أو تلاشي النظرية. ولقد حدث هذا التضاؤل أو التلاشي *waning* كرد فعل على الحجج العامة في نظرية الفيلم خلال فترة السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين خاصة النظرية التي ترتبط بالتحليل النفسي وجاك لاكان. وفي الواقع لأن عموميتها وسيطرتها قد طغت على مجال دراسات الأفلام دفع ذلك كل من ديفيد بوردويل *David Bordwell*، ونويل كارول *Noël Carroll* إلى أن يطلقا ببساطة على

النظرية اللاكانية في الفيلم: النظرية».

ويوضح كلُ من ماكجرون *McGowan*، وكونكل *Kunkle* أنه: استطاع لاكان أن يكون لديه اسم كبير مرتبط بتحليل الفيلم خلال فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، بل يمكن القول أنه ربما الأكثر أسهامًا وتنظيرًا عن الفيلم، واستطاع بأفكاره أن يعمل على تطور نظرية الفيلم. وقبل أن يصبح لاكان شخصية معروفة في مجال الإنسانيات كان له دور جوهري في دراسات الفيلم. واتخذ العديد من العلماء والباحثين من أمثال كريستين ميتز *Christian Metz*، ولورا مولفي *Laura Mulvey*، وجين لويس بودري *Jean-Louis Baudry* – على سبيل المثال وليس الحصر – التحليل النفسي اللاكاني *Lacanian psychoanalysis* كنقطة بداية لإلقاء الضوء على الخبرة السينمائية نظريًا. ويتضمن لاكان – أو على الأقل الفهم المؤكد للاكان – لدراسات الأفلام طريقة تصنع إحساس بجاذبية الفيلم؛ خاصة الإستبصارات اللاكانية لعملية التعيين *identification* التي تسمح لمنظري الفيلم أن يروا لماذا الفيلم كان فعالًا في إشراك المشاهدين في روايته. ونتيجة لذلك أصبح التحليل النفسي اللاكاني هو المنهج الأساسي في دراسات الفيلم.[٤٩]

واستطاع لاكان أن يستفيد من تنظيراته في مجال السينما لنشر نظريته، فمن خلال إعادة صياغة المجاز أو الصورة السينمائية *cinematic imagery* بأفكاره وتنظيراته أصبحت هذه هي الوسيلة التي استطاع من خلالها أن يعطي لنظريته الشرعية أمام جمهور القراء المعارض له، ويؤكد رؤيته الخاصة بإعادة قراءة فرويد مرة أخرى؛ وفي حقيقة الأمر استطاع أن يكون صوت فرويد *The voice of Freud*.[٥٠]

ويشير كوبجيك *Copjec* أنه قد تم وضع نظرية التحليل النفسي اللاكاني *Lacanian psychoanalysis* في الاعتبار كنظرية في الفيلم منذ مقال لاكان عن: «مرحلة المرآة بوصفها مُشّكِلة لوظيفة الأنا»، ومنذ هذا المقال بدأ المنظرون في الإشارة إلى ما صاغوه من مناقشات وآراء عن علاقة الموضوع النرجسي بالفيلم وعن اعتماد

هذه العلاقة على النظرة *the gaze*. وما يؤكد صحة هذا أن مقال مرحلة المرآة قد وصف العلاقة النرجسية للطفل بصورته المرآوية، ولقد صاغ لاكان مفهوم النظرة في السيمنار الحادي عشر.[٥١]

كما يؤكد ماكجرون *McGowan* أنه وفقًا للمنظرين اللاكانيين، يشبه الفيلم مرحلة المرآة حيث يقبع الخداع المتخيل *imaginary deception* وإغراء التعمية أو الإعماء *blinding* كبنية تحتية للنظام الرمزي. ومن ثم تكون النظرة *gaze* (الشاشة) وظيفة المتخيل ومفتاح الخداع المتخيل الذي يأخذ مكان في السينما، ولذا تصبح مهمة منظري الفيلم شكل من أشكال المقاومة للسيادة الخادعة للشاشة بتوضيح الشبكة الرمزية الأساسية *the underlying symbolic network* التي تتجاهلها الشاشة.

وكما تشير أنيكا لومير أن: «الخيالي سِجلَ التحليل النفسي بدون منازع، إلا أن التحليل النفسي علمنا كيف نتبين آثاره ضمن اللغة أيضًا، حيث تغطي الكلمات رموزًا مضاعفة مئات المرات، وحيث إن تنظيمها مشدود إلى خيط بلغ من الدقة درجة لن نجانب الصواب إذا تساءلنا معها فيم إذا كانت اللغة هي أداة الحوار بين البشر حقًا. وبالموازاة مع ذلك، فإن الخيالي ينعكس بكفاءة، ضمن الرمزية الاجتماعية – الثقافية، لا من حيث تعدد الأفكار التي يستتبعها، ولا من حيث عدد الأفكار التي يهملها».[٥٢]

تعليق نقدي:

لعل ما سبق وأوضحناه يجعلنا نصعد خطوة لبيان رؤية لاكان النقية للفيلم السينمائي. حيث يرى المؤلف أننا قد نقع في خداع إذا اعتقدنا أن رؤية لاكان للفيلم تقتصر على فكرة المرآة والمتخيل؛ فرؤية لاكان ليست قاصرة على هذا بل تقوم على أكثر من مفهوم نظري لفهم مدى عمق وشمولية لغة الفيلم كوسيلة فنية في التعبير، بل يمكن القول أن موت نظرية لاكان في الفيلم سيحدث حتمًا إن اقتصرت النظرة للفيلم السينمائي – رغم أهميتها – على أنه مرآة أو أكتفي بالفهم الحرفي لمرحلة المرآة وتطبيقاتها في مجال الفيلم السينمائي... !.

فكما تشير رايت *Wright* أنه في خلال فترة أواخر الثمانينات وأوائل التسعينيات بدأ الاهتمام الشديد بالنقد اللاكاني الذي وجهه لاكان في أعماله الأخيرة لكل من تحليلات ميتز *Metz* ومولفي *Mulvey* حيث أتضح أن هذه التحليلات قد وقعت في سوء فهم لفكرة النظرة *gaze* لدى لاكان، مثل أن تقديم الموضوع يتحدد بشكل كبير جدًا من خلال الصورة على الشاشة. وأن الشاشة تصور وكأنها مرآة، والمرآة كأنها شاشة. ولقد نشأت هذه المشكلة نتيجة الخلط بين النظرة اللاكانية *the Lacanian gaze* وفكرة المؤرخ الاجتماعي ميشيل فوكو *Michel Foucault* النظرة الشمولية *panoptic gaze* التي عرفت كرؤية ممتازة للمرأة في ظل النظام الأبوي أو أي موضوع منها.[٥٣]

وفي هذا دليل واضح أن لاكان نفسه لم يقصد أن يقتصر تنظيره للفيلم السينمائي على أنه مجرد مرآة، بل ينقد بشدة من يفترض هذا. وسوء الفهم هذا جعل النظرية اللاكانية تتعرض لكثير من الهجمات والانتقادات لما يمثله من انحراف عن النظرية الأصلية.

ويشير ماكجرون *McGowan* أن: المشكلة الأساسية في تطبيقات النظرية اللاكانية في السينما من وجهة نظر المنتقدين للنظرية أن المفاهيم اللاكانية قد طبقت في مجال السينما دون الوضع في الاعتبار لخصائص الخبرة السينمائية ذاتها. وهذا يعني أن نظرية الفيلم اللاكانية لا يمكنها تقديم أدلة تجريبية لأسسها. ولقد أشارت كارول *Carroll* في هذا الصدد أن النظرية معزولة فعليًا من التحليل المنطقي والتجريبي الذي تحافظ عليه عباءة الصواب السياسي *political correctness*[٥٤]. وبسبب هذه الاعتراضات، حاول المنتمون للنظرية تفسير كل شيء على مستوى النظرية وحدها دون التحقق التجريبي. وباختصار أن النظرية اللاكانية التقليدية للفيلم تذهب بعيدًا جدًا من مجرد هذه المزاعم وتستنبط *extrapolates* الكثير من افتراضاتها النظرية. وفي هذا التحليل، فإن ما يجعل التحليل اللاكاني للفيلم عرضة للنقد هو اتساع نطاق مزاعم نظريته الشمولية. وفي رأينا هذا، على أية حال أن النظرية اللاكانية التقليدية للفيلم قد أصبحت هدف

للهجوم عليها ليس بسبب قوة الادعاءات عليها بل ضعفها. ويكون الرد المناسب حيال ذلك هو التوسع في التحليل اللاكاني للسينما ليصبح أكثر لاكانية.

ومن ثم فإن المشكلة الرئيسية في رؤية المنظرين اللاكانيين للفيلم ليست في ولاءها الذي لا جدال فيه، وإنما على العكس تمامًا في فشلها الدمج الكامل للعناصر الرئيسية للفكر اللاكاني. عن طريق إلقاء الضوء على العلاقة بين النظام المتخيل والنظام الرمزي، كما أن النظرية اللاكانية في الفيلم تغض النظر عن دور الواقعي في وظيفة النظرة والخبرة الفيلمية. وهذا التجاهل أمر بالغ الأهمية لأن النظام الواقعي يتضمن مفتاح لفهم الدور الراديكالي *the radical role* الذي تلعبه النظرة ضمن الخبرة الفيلمية. وباختصار أن النقد الذي وجه للنظرية اللاكانية في الفيلم لم يكن موجهًا بشكل صحيح للنظرية.

ويضيف ماكجرون *McGowan* أيضًا مؤكدًا أن: «النظرية اللاكانية التقليدية في الفيلم قد أصبحت هدفًا لكثير من الهجمات عليها ليس بسبب الاعتماد الزائد على المفاهيم التحليلية النفسية أطلاقًا، وإنما بسبب الانحراف عن هذه المفاهيم، ومن هنا يكون الرد المناسب ليس الدفاع تجاه الانتقادات أو الهجوم على النظرية ولكن العودة إلى المفاهيم اللاكانية ذاتها في تحليل الفيلم. وبهذا يمكننا السعي نحو تنظير الخبرة الفيلمية، ويتعين علينا حينئذ أن نستقبل خبر وفاة النظرية اللاكانية في الفيلم بأنه الفرصة لميلادها الحقيقي».[٥٥]

الملامح الأساسية لنظرية لاكان في تحليل الفيلم السينمائي:

بناءً على ما سبق، نوضح في النقطة التالية الملامح الأساسية الأصيلة لنظرية لاكان في التحليل النفسي للفيلم السينمائي:

١- الفيلم السينمائي بنية لغوية:

تعني «بنية» الشيء في اللغة العربية «تكوين»، ولكن الكلمة قد تعني أيضًا الكيفية

التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك، ومن هنا فإننا قد نتحدث عن بنية المجتمع أو بنية الشخصية أو بنية اللغة. أما في اللغات الأجنبية فإن كلمة *Structure* مشتقة من الفعل اللاتيني *Struere* بمعنى يبني أو يشيد، وحين تكون للشيء بنية فإن معنى هذا انه موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية.[٥٦]

ويعود تصور البنية *Structure* في التحليل النفسي بشكل أساسي إلى لاكان، الذي مكننا من التفكير بدقة أكبر في تنظيم ذلك المصير الرمزي *symbolic destiny* أو وجود اللغة التي توجه حياتنا النفسية. وعلى الرغم من أن هذا المفهوم لم يكن بعيدًا عن فرويد إلا أن لاكان هو الذي استطاع أن يضعه في شكل بناء نظري.[٥٧]

وتُعرَف البنية *Structure* بأنها: «نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقًا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالًا على معنى».

وفي الواقع أن التعريف السابق يشتمل على مجموعة من المسلمات وهي:

١ - أن البنية تصور عقلي اقرب إلى التجريد منه إلى التعين (فالبنية هي ما نعقله – بصياغة منطقية – من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها).

٢ - أن موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها أو نتائجها.

٣- أن هذه الحقيقة اللاشعورية الباطنة (الكامنة في الموضوعات، أو الكامنة في عقولنا المدركة لها – بمعنى أدق) حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر من الحركة.

٤ - أن هذه الحقيقة الآنية تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها، وتكشف عن

نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام.

وبقدر ما تؤدي هذه المسلمات – ضمنًا – إلى نفي صفة «التاريخية» عن معنى البنية فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية، على نحو يغدو معه بناء البنية «نظامًا آليًا» يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد.[٥٨]

والمقصود مما سبق أن ما يظهر على السطح هو نتاج البنية ولا يمكن أن نفهمه إلا بفهمنا للبنية نفسها. فمثلًا إن الفيلم السينمائي له سطح يتكون من إضاءة وصوت وإخراج وحوار وسيناريو وتمثيل وموضوع ... الخ، ولكن هذا السطح هو نتاج لبنية دينامية كانت سببًا حتميًا في ظهور الفيلم على نحو ما، وفي اختيار موضوع. وطالما نتحدث عن بنية لفيلم سينمائي فهي لن تعكس بنية أفراد فحسب وإنما بنية من العلاقات الرمزية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية والخرافية... وغيرها يتأثر بها الفيلم ويؤثر فيها. ومن هنا تعد البنية مفهومًا علميًا منطقيًا يقوم على مقدمات تتبعها نتائج ويصعب أن تكون نتيجة ما مفهومة بدون معرفة المقدمة المُشكِلة لها. ولقد فرق لاكان بين الأعراض (السطح)، والأبنية (العمق)، ومن هنا فقد قبل مفهوم البنية، ولكنه رفض مفهوم الظاهرة الملاحظة مباشرة؛ حيث يري أن الملاحظة «فعلًا نظريًا»، كما رفض أن تكون الأبنية مجرد عمق أو مأخوذة من الخبرة حيث يري إنها حاضرة في مجال الخبرة نفسها.[٥٩]

ولقد اتفقنا أن السينما لغة، ويؤكد صفوان أن كل لغة تتحدد بنيتها ببعدين أساسيين نوضحهما فيما يلي:

البعد الأول: يسمى بالبعد الأفقي وهو البعد الذي تترابط عليه الكلمات لكي يتكون منها الخطاب.. عن طريق إحالة معانيها بعضها إلى البعض الآخر بالشكل الذي يجعل كل كلمة تستدعي كلمة ثانية وهذا البعد هو المجاز أو الكناية.

البعد الثاني: وهو البعد الذي تتراكب عليه الكلمات بعضها فوق البعض الآخر،

والذي يكون للفرد فيه حرية اختيار الكلمة المناسبة سواء كان حرف عطف أو جر أو مبتدأ. وهو البعد الذي يقع عليه الاستعارة. أما ظهور المعاني الجديدة فإنه يبنى على طبيعة العلاقات بين كل حد من الحدود أو حدود النسق وغيره من الحدود.. وهذه العلاقات تتمثل في نوعين هما الترابط: أي ربط الكلمات فوق بعضها البعض. والاستبدال: أي إحلال كلمة مكان كلمة.[٦٠]

وفي ضوء هذا يمكن القول أن السينما بنية لغوية لها بعدين البعد الأفقي منها يعتمد على الصورة والإشارة والحركة والصوت أي لقطات الفيلم المتتابعة وهذا هو ما يجعل للفيلم تكوين خطابي. أما البعد الثاني فهو البعد الرأسي حيث نستطع من خلاله أن نجد معنى جديد أو تأكيد لأثر هذه البنية اللغوية، وهذا البعد هو ما يجعلنا ندرك الفيلم في أحيان كثيرة على أنه خيال أو مرفوض من المجتمع الخارجي، وفي أحيان أخرى ندركه رصدًا للمجتمع. وطبعًا يتوقف هذا على قدرة الفيلم السينمائي في استخدام الأساليب البلاغية المختلفة في إطار (الصورة) من ناحية، والشبكة الرمزية الاجتماعية من ناحية أخرى (العبارة). وبين ديالكتيك الصورة والعبارة يعبر الفيلم السينمائي عن الإنسان والمجتمع بطرق شتى يمكن من خلال بحثها فهم أبعاد عديدة في نطاق الصورة والعبارة. فلا يمكن أن توجد بنية إلا حيث توجد لغة.

ومن هنا فالظاهرة الإنسانية لا تتشكل طبقًا لمعطيات آنية شعورية فحسب، بل طبقًا لمعطيات لا شعورية وتاريخ، بل أن البنية لا شعورية واللاشعور يخاطبنا في كل مكان من ذلك الوثائق الأرشيفية ومنها ذكريات الطفولة، والتطور الدلالي، حيث يتجلى من خلالها.[٦١]

ونخلص مما سبق بأن الفيلم السينمائي بنية لغوية تعتمد على ثلاثة أبعاد، هي: الواقعي والمتخيل والرمزي، ومن ثم يكون المتخيل هو أحد أبعاد فهم هذه البنية اللغوية، ولا يمكن فهمه وحده دون أن نضع في الاعتبار التكامل مع البعدين الآخرين. ولأن الواقعي يذوب في قلب المتخيل والرمزي، فالفيلم بنية لغوية متخيلة في

سياق النظام الرمزي، ولا يمكن قراءة هذه البنية اللغوية دون أن نعرف أنها معنى يتكون من دال ومدلول.

٢- الفيلم السينمائي معنى يتكون من دال ومدلول (دور المُخرج):

يؤكد لاكان قائلًا: يتبدى المعنى من خلال الدور المهم لكل من الدال والمدلول، حيث يتبدى الدال في مظاهر عديدة من قبيل الكلمات، والتورية (التلاعب بالألفاظ) *puns*، والنكات ويلعب دور أسمى سيادة للذات في علاقته مع المدلول ذاته. منذ أن نجد لها موضع داخل السياق.(٦٢)

وبالرغم من أن الدال والمدلول لدى سوسير لهما نفس الوزن فكل منهما يشكل جانبًا معادلًا للآخر، إلا أن لاكان قد أكد على سيادة الدال *supremacy of the signifier*، وأقر بأن المدلول هو مجرد نتيجة لنشاط الدوال نتاج للعمليات المتعاقبة للتعبير عن الرغبة بواسطة الكلمات والإشارات بواسطة الاستعارة بمعنى آخر. ومن هنا يعد المدلول نتاج *produced* وليس شيء مفترض. ومن ثم فإن وجهة النظر اللاكانية إنما تعارض وجهة نظر المتخصص في أسلوب التعبير اللغوي التي توحد المفاهيم تبعًا له في العديد من الصياغات قبل الكلامية *pre-Verbal* أو قبل اللفظية وقبل أن يتم التعبير عنها عبر الوسيط المادي للغة.. فعلى النقيض من تلك النظرة أكد لاكان على أسبقية العنصر المادي للغة (الدال) ومن ثم فالمدلول هو المفهوم هو الفكرة التي تستحضر بواسطة الصوت (الانطباعية العقلية التي يخلفها مسموع).(٦٣)

ولما كان الفيلم السينمائي بنية لغوية، فهو ليس ببعيد عن استخدام الدال أو الدوال اللغوية والمدلول الذي يفسرها. ومن ثم فالفيلم السينمائي له معنى، وأي معنى هو محصلة معادلة تتضح من شكل (٥)، حيث أن الفيلم السينمائي كإشارة مثله مثل الكلام والكتابة والصوت والصورة وغيرها (دال ÷ مدلول = معنى). والدال هو أسلوب في التعبير قد يفتقد المعنى بدون ما يدل عليه، فكلمة شجرة ليس لها أي معنى – ولكن ليست مفقودة القيمة والسيادة – إن لم تدل على مدلول ما مثال ذلك صورة الشجرة الموجودة في الذهن أو

المفهوم المجرد عنها. والمدلول هو المعنى العميق للدال، ومن هنا فقد يتبدى دال إن أخذناه بشكل سطحي حرفي نكون قد أخطأنا في الفهم العميق للمعنى أو فهم ما وراء الصورة والصوت.

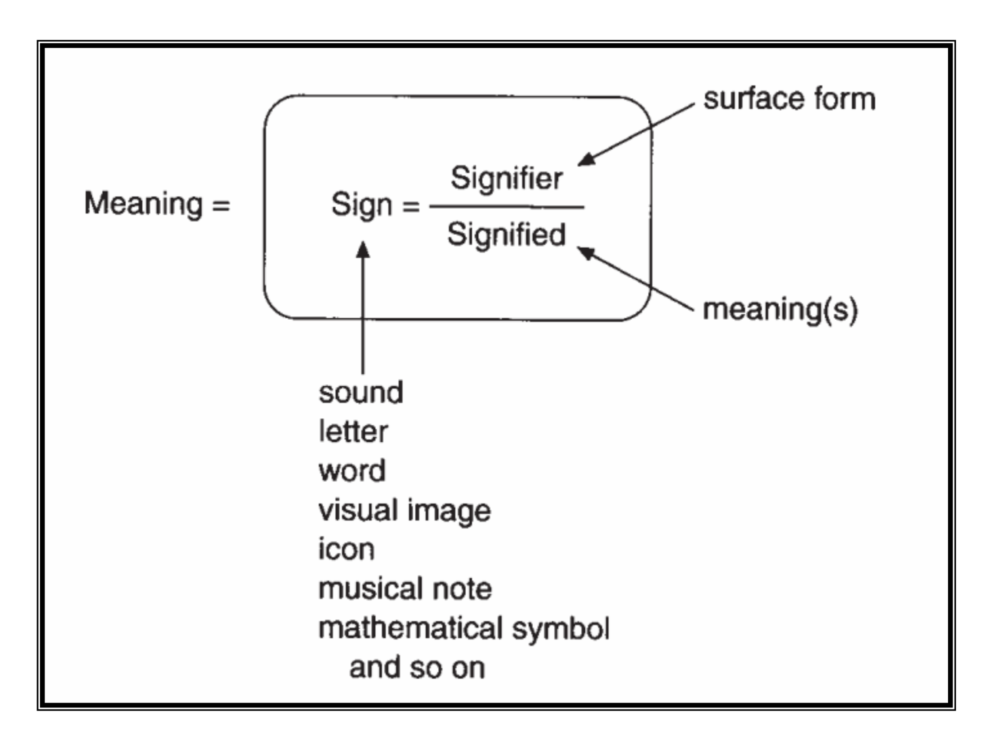
فعلى سبيل المثال إن فيلمًا مثل فيلم (اللمبي) والذي تم عرضه في السينما المصرية عام ٢٠٠٢ نلاحظ في قراءة صورته السطحية أنه فيلم تافه لا يمكن أن يبعث على شيء إلا كوميديا غير هادفة وركيكة، إلا أنه في معناه العميق وفي عرضه لأحدى الأحياء الشعبية يعكس حالة من الغيبية الاجتماعية والهروب من الواقع بالغيبية الإرادية عن طريق تعاطي المخدرات بشكل مستمر جعلت من الصعب أن نجد بطل الفيلم وهو اللمبي في مشهد واحد داخل الفيلم وهو متيقظًا على الرغم من أن تكرارات مشاهد تعاطي المخدرات داخل الفيلم قليلة للغاية، لأن الفكرة الأساسية *Theme* في الفيلم هي الشخصية*character* وليس القضية المجتمعية، ورغم ذلك لم يفلت الفيلم من أن يعكس مضمونًا عميقًا عند تحليله.

ونقصد من هذا أن لاكان لا يعتمد في تفسيره على الصورة الظاهرة في الفيلم بل لابد من ربطها بالواقع ذاته أو الشبكة الرمزية (الآخر الكبير) داخل المجتمع الذي ينتمي إليه فيلم ما كما سبق وأوضحنا.

ومن ثم فالفيلم يستخدم دال لمدلول عميق لا يمكن أبدًا أن نصل إليه إلا بتحليل دقيق للدال في إطار السياق؛ ويكون المُخرج غالبًا هو المسئول عن اختيار الدال المميز لعمله، والذي يُجسده الفيلم إما بشكل شعوري أو لا شعوري.

ولا يُفهم الدال إلا من خلال السياق، فنفس الدال قد يشير لمدلولات مختلفة، لأن للدال أسبقية وأهمية على المدلول كما سبق وأشرنا. وفي هذا الصدد يشير مارتن زوم *Martin Thom* أن: «معادلة (الدال ÷ المدلول) معكوسة لأن لاكان قد أكد على أن الدال يسبق المدلول، حيث يُبنى على أساس العلاقة بين الدوال. ومثلما ذكر ليفي شتراوس *Levi-Strauss* أثبت لاكان أن المعنى يتشكل تبعًا لسلسلة الدوال *chain of*

signifiers في عموميتها (شموليتها) *globality* من خلال التقاءها بالمعنى وجهًا لوجه *d' un seul coup*».(٦٤)



شكل (٥) الدال والمدلول

فعلى سبيل المثال إن استخدام دال الجنس – على سبيل المثال – كأسلوب للتعبير يختلف مدلوله في أفلام المخرجة إيناس الدغيدي عن استخدامه في أفلام المخرج خالد يوسف. فنجده في أفلام إيناس الدغيدي وسيلة للتعبير عن فساد قيمة من القيم الاجتماعية الأصيلة، فنجدها تستخدمه على سبيل المثال – لا للحصر – في فيلم «لحم رخيص» للتأكيد على ضياع قيمة وحرمة جسد المرأة المصرية وتحويله إلى سلعة تباع وتشترى، ونجدها في فيلم «دانتيلا» توضح كيف يمكن أن يُضيع مفهوم الصداقة. في حين أن استخدام أفلام خالد يوسف لدال الجنس يكون للتأكيد على الخلل الشديد في السلطة الحاكمة والانحراف الاجتماعي ورفض السلطة بأشكالها المختلفة ، ومن ثم

يكشف هذا الدال لديه عن مدلول أعمق يوضح فساد السلطة في المجتمع المصري، فنجده على سبيل المثال – وليس الحصر – في فيلم «حين ميسرة» يوضح أن هناك فساد سلطوي كامل ورفض للسلطة يعبر عنه نتيجة الممارسة الجنسية في شكل أطفال شوارع، ونجده في فيلم «الريس عمر حرب» يقصد به فساد المنظومة الأخلاقية نظرًا لفساد رئيسها.

ومن هنا فيوجد حتمية ألا نتعامل مع الفيلم بصورة سطحية أو نقف عند حدود الدال لأن المدلول يكشف عن المزيد من المعنى، ولكن وجود الدال في حد ذاته قيمة. فنحن ننظر فيما وراء الخطاب، الذي يحمل المعنى ولهذه المعاني معنى آخر في قلب الوظيفة الرمزية *the symbolic function* التي يظهر معناها عبر الرمز العالمي *the world symbol*.[٦٥]

ومن هنا نجد مانلوف *Manlove* يؤكد أن: «تحليل النظرة (الشاشة أو الرؤية أو الصورة) *The gaze* في السينما من وجهة نظر التحليل النفسي اللاكاني مفيدًا للغاية لفهم مزيدًا من البعد المرئي *The visual dimension* للسلطة، ونوع الجنس، والذاتية في الثقافات الإنسانية. بدلًا من أن يدور الأمر حول الصورة والإضاءة والهويّات السطحية *surface identities*، فالنظرة اللاكانية تنقلنا على طول الواقع لنصل إلى المعرفة».[٦٦]

٣- الفيلم السينمائي صورة مرآوية متخيلة لا تنفصل عن الواقعي والرمزي (ديالكتيك العلاقة بين الشاشة السينمائية والمُشاهِد):

إن شاشة السينما أو النظرة *gaze* لدى لاكان لها جوانب متعددة لا تقف عند حدود الصورة المرآوية أو المتخيل، فيستخدمها كأفضل تمثيل للموضوع المفقود *missing object* في المرآة، فيمكن لأحد أن يرى عيون آخر لكن لا تكون النظرة جزء مفقود بل يمكن أن يتخيل الفرد قدر استطاعته رؤية صورة مرآوية وهو مغلق عينيه، فيريد صنع الموضوع كنظرة تظهر في المرآة.[٦٧]

ويشير بادريلد *Baudrillard* إلى أن: «الشاشة تعمل كالمرآة، وتنتج أحيانًا الصورة نفسها التي هي بعيدة كل البعد، نوع خاص من المسافة التي يمكن وصفها بأنه لا يمكن تجاوزها من قبل الجسم. هذه الشاشة – الحياة عملية إبدال بين واحدة ونفسها، فالكلمات والإيماءات متجاورة ولكن لا يمكن لمسها».(٦٨)

ويؤكد سلافوج زيزيك *Slavoj Žižek* أن: «وظائف الخيال *Fantasy* كبناء، كسيناريو متخيل يقوم بملء الفراغ وفتح رغبة الآخر *the Other* بإعطائنا إجابة قاطعة على السؤال ((ماذا يريد الآخر؟))، حيث يمكننا من التخلص من الجمود الذي لا يطاق عندما يريد الآخر شيئًا منا، ولكن نحن في نفس الوقت نكون عاجزين على نقل رغبة الآخر إلى استفسار ايجابي *positive interpellation* ينقلنا لتفويض من اجل معرفة هويتنا».(٦٩)

ويعد الفيلم السينمائي أحد وظائف الخيال التي تعمل كبناء أو سيناريو متخيل، فتُنتج العلاقة المتخيلة *The imaginary relation* الموضوع كسيد للصورة، ولقد عمل هذا الاستبصار على إعادة تصور أو إعادة مفهوم *reconception* نظرية الفيلم من أن الفيلم المميز إنطباعًا للواقع *impression of reality*.

حيث يعد هذا التصور ليس أكثر من تصور معتمد على علاقة مُخيلّة *verisimilitude* بين الصورة والمرجع الحقيقي، ويعزي هذا الانطباع من الآن فصاعدًا إلى علاقة الكفاية *adequation* بين الصورة والمشاهد. وبعبارة أخرى فإن الانطباع بنتائج الواقع من الحقيقة أن يأخذ الموضوع الصورة كممثلة بشكل كامل وكافٍ لنفسها وللعالم؛ ويكون الموضوع قد أشبع بأن الكفاية قد عكست على الشاشة. ويحمل كل من تأثير الواقع وتأثير الموضوع نفس الاسم ونفس الانطباع المُشيّد: أن الصورة تصنع الموضوع بشكل مرئي تمامًا لنفسها».(٧٠)

شكل (٦) كيفية عمل شاشة السينما من الناحية النفسية

ويرى أبل *Abel* أن المشكلة مع نظرية الفيلم اللاكانية في الماضي كانت في أنها تركز كثيرًا جدًا على المعنى *meaning* الذي ينتج من خلال العلاقة بين المتخيل *imaginary* والرمزي *symbolic*، مع التجاهل لدور الواقعي *Real*. وهذه المشكلة اعتراض أساسي من قبل بعض المُنظرين المحدثين في نقد النظرية اللاكانية في الفيلم.(٧١)

وتعطي لنا إليزابيث رايت *Elizabeth Wright* أحد الأمثلة التي توضح وجود فشل في تطابق الواقعي مع الرمزي وهو محاولة المرأة مناقشة ذاتيتها عبر قيود النظام الرمزي الذي تتواجد فيه. فلقد رأى بعض منظري الأفلام النسوية أن بعضها مجرد شكل لطيف من أشكال اللهو أو الهزل، في حين كان بعض آخر رد فعل مرضي على هيمنة الذكور. ولكن من خلال إلتقاء نظرية الفيلم والفكر النسوي والنظرية اللاكانية معًا وعبر استخدام النظرية التحليلية النفسية، دُفع النسويون إلى انتباه خاص بوظيفة الصورة والنظرة *the gaze* والمُخرج *the producer* والمشاهد *the spectator*، وتم وضع جميع هذه الجوانب في الاعتبار بشكل نموذجي.

ومعنى هذا أن التنظير اللاكاني للسينما لم يقف عند الحدود البسيطة في صناعة الفيلم أو النظر إلى الفيلم كمجرد صورة متخيلة بل رآها كعلاقة أيضًا بين المُشاهد والشاشة السينمائية داخل قاعة المشاهدة، حيث يُظهر النقد التحليلي النفسي للفيلم مُشاهِد السينما كموضوع للأدوات السينمائية التي تتضمن غرفة مظلمة، وأجسام اكبر

في حجمها من مستوى الرأس، ووسائل التحرير الكلاسيكية التي تربط (تُخيّط) *suture* المشاهد بقصة الفيلم وتدمجه معها في تماثل لما يحدث بمرحلة المرآة اللاكانية. وتعد الخياطة *suture* استعارة مأخوذة من الجراحة التي تعمل على ربط سطحين من الأجسام وخاصة خياطتهما معًا من خلال الحواف في كل سطح.

وتعطي لنا ميتز *Metz* مثالًا آخر حول النزعة النظارية الذكورية لإيضاح الكيفية التي يتم بها التعيين الأولي *primary identification the* من خلال نشاط المشاهد في الملاحظة وليس بناءً على الأشخاص الذين يظهرون على الشاشة. حيث تبنى الدلالة السينمائية *The cinematic signifier* علاقة فيتيشية *fetishistic relation* للمُشاهد، والشكل، والشخصيات، والقصة، بل حتى المؤسسة السينمائية ذاتها. فمنذ السينما الكلاسيكية بهوليود كانت الكاميرا تدار عادة من خلال مخرج ذكر، وكان إدراك المشاهد يعتمد على ترتيب منظر الذكر الذي يقودنا إلى نقطة تدخل النسوية، فلقد أشارت لورا مولفي *Laura Mulvey* أحدى رائدات الحركة النسوية إلى وجود فروق جنسية حيث تفتقر المرأة إلى القضيب، ففي سينما هوليود وتحديدًا خلال الفترة من الثلاثينيات إلى الخمسينيات من القرن العشرين كان هناك شيوعًا لصور فاتنة متنوعة للمرأة لملء هذا النقص من قبيل أن تصبح المرأة هي البديل للقضيب المتخيل *the imaginary phallus* من حيث إثارة وإشباع الحاجات النظارية *voyeuristic needs* والفيتيشية *fetishistic needs* للمشاهدين الذكور. بشكل يظهر الرجل ايجابيًا كأساس للحمل في حين تكون المرأة موضوعًا سلبيًا. ويكون من شأن التعيين *identifying* بالكاميرا أن يجعل المخرج الذكر يحمل المشاهد لنظرة ذكرية تجعل المشاهد غير قابل لتجنب النزعة النظارية الذكرية. ولعل الأهمية البديهية لتحليل مولفي *Mulvey* هو تنظيرها أن المتعة مصطلح سلبي، وعلامة على تواطؤ المشاهد مع نظام ذكوري مستبد. ومنذ ظهور هذا المقال لمولفي *Mulvey* اصبح الفيلم هو سلاح النسوية، وصار كل من التحليل النفسي والنسوية

وسائل لكشف اللاشعور الاجتماعي في ظل النظام الأبوي *patriarchy* .[٧٢]

وفي أطار سؤالها عن ما هي الوسائل السينمائية التي تعزز التعيين *Identification* ؟ والقوى التي تمنعه ؟، تجيب آن فريدبيرج *Anne Friedberg* عن هذا موضحة أنه تكمن جذور كل المطالب الخاصة بوجود رقابة على الفيلم من منطلق الخوف من التعيين *Fear of identification* . حيث أن محاكاة أو تقليد *imitation* النشاط الذي يظهر في العالم الخيالي *fictive world* يكون مقياسًا للقوة، ومن هنا خطورة السينما. أضف إلى ذلك المخاوف من التأثير الإيديولوجي للقيم الخاطئة أكثر من القيم الصحيحة.[٧٣]

وتوضح جاكلين روز *Jacqueline Rose* أن علاقة الشاشة المزدوجة *dual screen* بالمُشاهد في السينما قد وصفتها ميتز *Metz* على النحو التالي: يسقط المُشاهد على شاشة الفيلم والشاشة المستدخلة التي تستدمج هذا المتخيل من عمليات الذات ما لا نهاية له من صور أو فوتوغرافيا العالم: حيث تعمل المحددات الأساسية البصرية الخارجية على إدخال المُشاهد في الضوء حيث ينظر إلى نفسه غالبًا على أنه مخطط صورة – *photo graphed* .[٧٤]

خاتمة:

في ضوء ما سبق نجد أن الفيلم السينمائي هو خطاب على جانب كبير من التعقيد، فالأمر ليس بسيطًا سواء في صناعة الفيلم أو قراءاته وتحليله، فصناعة الفيلم وقراءاته لا تنفصل عن النظام الرمزي والواقعي حتى وإن كان يسعى لتجسيد المتخيل، فيستحيل الفصل بين كل من هذه الأنظمة. ويتحدد الفيلم السينمائي بعدد من المحددات نوضحها على النحو التالي:

١ – إن الفيلم ليس مجرد فن، ولكنه أيضًا صناعة ومُنتَج يسعى لتحقيق ربح يشترك في صناعته العديد من الأفراد الذين يعملون وفقًا لشبكة رمزية شخصية واجتماعية. فعلى سبيل المثال إن منتج الفيلم كأحد صناعه قد يتحكم نتيجة

امتلاكه سلطة اقتصادية في الفيلم قد يسعى لتحقيق الربح بأي طريقة هذا من جانب، ومن جانب آخر نجد أن عملية الرقابة على الفيلم والنقد الفني والقانون الرمزي ... وغيرها من عمليات معقدة، حيث تشكل جدارًا أبويًا رمزيًا ينبغي على صناع الفيلم أن يضعوه في الاعتبار لخروج الفيلم من حدود المادة الخام إلى شاشة العرض.

٢- يصعب قراءة وتفسير الفيلم إذا اعتبرناه متخيل فقط، لأن هذا المتخيل يتحكم في ظهوره عناصر متعددة من الواقعي والرمزي، ولذلك تتطلب الرغبة أن تستعين بأدوات لغوية بلاغية لتعبر عن نفسها، فالفيلم السينمائي في أحد أبعاده هو تعبير عن رغبة الآخر.

٣- لم يقتصر تناول لاكان على دراسة الفيلم السينمائي بل السينما كمكان يتواجد فيه المشاهد، ومن هنا فتحليل الفيلم بشكل لغوي لا يقف عند أبعاد محتوى الفيلم الظاهر بل الأثر الذي يتركه الفيلم في المشاهد تبعًا لبعدي الزمان والمكان.

٤- الفيلم السينمائي لغة يمكن قراءاتها وتفسيرها، ولا يوجد نظرية تحليلية نفسية قد أسهمت في هذه النقطة من تفسيرات أكثر من نظرية التحليل النفسي اللاكاني.

٥- تتسم النظرية اللاكانية بشموليتها وتأثيرها، وقد سبق وأشرنا إلى أن مؤرخي نظرية الفيلم السينمائي يطلقوا على نظرية التحليل النفسي اللاكاني: النظرية. فنظرية لاكان لا تقف عند حدود علاقة الفنان بعمله الفني بل تتخطى هذه الحدود البسيطة إلى علاقات متشابكة من المجتمع والثقافة، ومن ثم تعطي لنا تفسيرات شمولية دقيقة عن قراءة الفيلم السينمائي، وكيف أن هذه العملية جد معقدة ومتشابكة ولا تحتاج إلى القناعة بمفاهيم فرويد وإنما الثورة اللاكانية.

٦- إن وجود أفلام تركز على فئة أو ظاهرة أو شريحة اجتماعية معينة وتتناولها تناولًا نقيًا يعكس دلالة تحليلية نفسية رمزية عميقة في قلب المجتمع والثقافة، والذي بطبيعة الحال لن يتضح إلا بدراسته بالتحليل النفسي وخاصة النظرية اللاكانية.

٧- إن روح العصر وقت النظرية الفرويدية وما بعدها، قد تميزت بإمكانية تناول العمل الفني في علاقته بصانعه.. في حين أن الفيلم السينمائي لا تسمح طبيعته كفن مركب بأن يتم تفسيره في النطاق المحدود للتحليل النفسي الكلاسيكي، ومن هنا استطاع لاكان بشمولية نظريته وغزارة إعداده أن يفسر الفن بعامة، والفيلم السينمائي بصفة خاصة بشكل مختلف عن النظرية الفرويدية وما بعدها من نظريات منشقة على التحليل النفسي الكلاسيكي.



الفصل الرابع

كيف نحلل الفيلم السينمائي ؟

«إننا في حاجة إلى مناهج تناسب ما
لدينا من مشاكل ولسنا في حاجة إلى مشاكل
تناسب ما لدينا من مناهج»

دانييل لاجاش

الفصل الرابع: **كيف نحلل الفيلم السينمائي ؟**

نتناول في هذا الفصل منهج لاكان في التحليل النفسي للخطاب السينمائي مع المبررات العلمية لاستخدامه، كما سنوضح الفرق بينه وبين غيره من وسائل البحث الكيفي والتي قد يستخدمها باحثون آخرون في تحليل الأفلام. ثم سنقوم بعرض الإجراءات الخاصة التي ينبغي أتباعها عند اختيار عينة أفلام نريد تحليلها.

منهج التحليل النفسي للفيلم:

بداية يؤكد دانييل لاجاش: «إننا في حاجة إلى مناهج تناسب ما لدينا من مشاكل ولسنا في حاجة إلى مشاكل تناسب ما لدينا من مناهج». ومعنى هذا أن الباحث الذي يلجأ إلى تفصيل المشكلة لتكون مناسبة لأدواته يقع في خطأ جسيم، حيث يكون عاجزًا عن دراسة موضوعات لها أهميتها ولكن نتيجة جموده يقع بين شقي رحى، ويُضيع ملامح المشكلة والمنهج. ونجده مبررًا هذا بمقولات تقليدية تيسر أمر بالغ الصعوبة؛ من قبيل أن الخطأ الشائع أفضل من الصواب المجهول، فأمر كهذا له واقع محبط لعملية البحث العلمي ككل دون مبالغة، لأنه يعطي شرعية التساهل وهذه ليست من شرائع البحث العلمي السليم.

ويحدثنا سيد أحمد عثمان عن حرية منهج البحث بكلمات بسيطة تجمل صفحات طويلة يمكن أن نكتبها عن منهج البحث قائلًا: «.. حرية المنهج هي البصيرة في المنهج ولكن عبودية المنهج هي الجمود في المنهج، هي إما هروب من مواجهة مشكلات المنهج الحقيقية أو التستر بتقاليده التي ترسخ لتكون أغلالًا ترسف فيها حركة الفكر، ومضاء الحدس، وعمق البصيرة.. تسترًا يخفي الضحالة أو الضآلة أو الفجاجة.

حقًا... إن العبودية لما تصنع يد الإنسان شر كلها، حتى لو كانت في منهج علمي أو نظرية علمية أثبتت يومًا نفعها وجدواها ويبدو أن قدر نمو الإنسان مرهون بتحرره الدائم مما صنعت يداه، وحرية المنهج هي حرية نمو العلم بالإنسان من سبيل الصدق، ونمو الإنسان بالعلم الذي يعرف به قدره ويعرف نفسه... حرية المنهج هي الصدق العلمي».[1]

ومن هنا فعلى الباحث العلمي عند اختياره منهج دراسته أن يحاول التحرر من هذه العبودية ليدخل إلى حرية البصيرة في المنهج. ولما كان سيد عثمان قد ختم حديثه بأن حرية المنهج هي الصدق العلمي، فنجد أنه لا مناص أبدًا من استخدام منهج يتفق مع النظرية التي تتبناها الدراسة الحالية. ولما كان صاحب النظرية قد وضع منهج له في تفسير الخطاب، يصبح من الخطأ الجسيم الابتعاد عن هذا المنهج، طالما أن أصحاب التأريخ السينمائي يطلقوا على نظريته في تناول الخطاب السينمائي اسم النظرية كما سبق وأشرنا في الفصل الثالث.

ونعرض فيما يلي الأنموذج المنهجي لجاك لاكان في تحليل الخطاب[2]، ثم نوضح الخطوات التي سيتبعها المؤلف لتطبيق هذا النموذج المنهجي على الخطاب السينمائي.

لقد افترض لاكان أن هناك أربعة أشكال مميزة للخطاب *discourse* تقوم على أوضاع تتشكل من خلال أربعة عناصر أساسية، وهي:

١- الذات *The subject ($)*.

٢- المعرفة *knowledge (S2)*، وهي علاقات بين الدوال.

٣- دال السيد *The master signifier (S1)*، وهو وظيفة مُنظمة للدوال الأخرى في مجال ما.

٤- الموضوع الصغير المُسبب للرغبة (*a*)، وهو تجسيد رمزي *symbolic materialization* لرغبة الذات.

وتدور هذه العناصر بين أربعة أوضاع في علاقة بأربعة مجالات خارجية، وهي: القوة (الفاعل أو المحرك) *the agent*، الآخر *the other*، الإنتاج *production*، والحقيقة *truth*. وينتج عن عملية التدوير أربعة خطابات وهي: خطاب السيد *the master discourse* ، وخطاب الهستيري *the hysteric discourse* ، وخطاب الجامعة *the university discourse* ، وخطاب التحليل النفسي *psychoanalysis discourse* .

ويمكن أن نشرح ما سبق فيما يلي من نقاط:

أولاً: أوضاع المجال *field positions*[٣]

يوجد أربعة أوضاع للمجال كما سبق وأشرنا، وهذه تعد بنية للخطابات الأربعة، والتي يوضحها شكل (٧)، وهي أوضاع: القوة (الفاعل أو المحرك) *the agent*، الآخر *the other*، الإنتاج *production*، والحقيقة *truth*. ويستخدم لاكان هذه الأوضاع في عملية التدوير للخطابات الأربعة، حيث يعتبر الوضعين المتواجدين في الجانب الأيمن هما الموقع المهيمن حيث أخفيت الحقيقة *truth* تحت القوة (الفاعل أو المحرك) *the agent*، في حين أن الجانب الأيمن هو منطقة استقبال لإنتاج الآخر.

The agent الفاعل	The other الآخر
Trust حقيقة	Production إنتاج

شكل (٧) بنية الخطابات الأربعة

ثانيًا: الدورات *rotations*:

يمكن قراءة كل خطاب من الخطابات الأربعة في علاقته بالخطابات الثلاثة الأخرى والأبنية (أوضاع القوى) عندما تتم عملية التدوير بمقدار ربع دائرة ضد اتجاه عقارب الساعة، ولكن يظل خطاب السيد هو نقطة الانطلاق فهو الأساس المتحكم في باقي الدوال. ويتضح ذلك من شكل (٨). ويمكن أن نقرأ الخطابات الأربعة على النحو التالي:

شكل (٨) الخطابات الأربعة وعملية التدوير

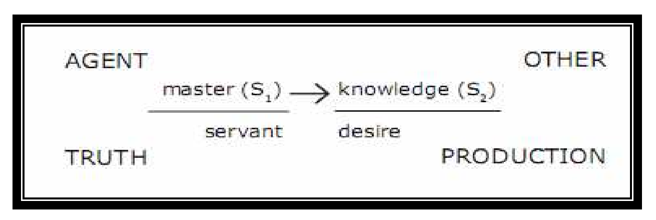
١- خطاب السيد – الخادم *Discourse of the master-servant*:

يعتبر خطاب السيد أو دال السيد هو الخطاب الأساسي الذي اشتقت منه الخطابات الثلاثة الأخرى، فهو أساس التنظيم لكافة الدوال الأخرى. ويتضح من شكل (٩) أن قوة أو كنية السيد التي يمتلكها بأنه فاعل أو مُحرك قد أخفيت تحت حقيقة أنه خادم، ويتوجه السيد ويتعامل مع الآخر تبعًا لهذه المعرفة المتبادلة، ومن ثم بدون العبد أو الخادم لا يوجد سيد، وبالتالي فالسيد هو عبد العبد، لأن وجوده كسيد مرهونًا بوجود العبد، وبدون العبد لن يكون سيد، لأنه عندئذ يكون سيدًا لمن ؟!.

ويمكن أن نضرب بذلك مثالًا للتبسيط، من ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، وثورة ٣٠ يونيو ٢٠١٣ فالرئيس قد فقد هيمنته وسلطته من خلال رفض الشعب لهذه الهيمنة وعدم قبولها. ومن ثم لم يجد أي حل سوى التنحي كما في ثورة يناير أو العزل كما في ثورة يونيو عن دوره كسيد لأنه حدث خلل في المعرفة، فما وضعه السيد من معرفة تنظم العلاقة قد تدمرت، ومن ثم تدمر كدال لأن الآخر (الشعب) رفضها. ولما كانت المعرفة هي علاقة بين الدوال يمكن القول أنه كلما كان السيد خادمًا أي مراعيًا لتوفير احتياجات الآخر وليس مخالفًا للقواعد المتفق عليها معه.. كلما نجح في دوره.

ونفس الأمر يمكن أن يتضح إذا تم تطبيقه على المعلم، فالمعلم يمتلك دال السيادة

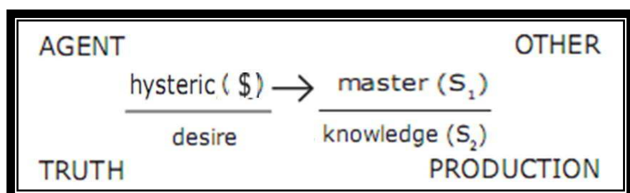
من حقيقة أن هناك طالب يرغب في التعلم ومن ثم يوجه نحوه المعرفة التي تتخفى تحت رغبة الآخر (الطالب) أن يكون تحت سلطة أستاذه ليمتلك العلم من خلاله.



شكل (٩) وصف خطاب السيد الخادم

٣- **خطاب الهستيري** *Discourse of the hysteric*:

ينشأ خطاب الهستيري عن طريق إدارة خطاب السيد أو دال السيد بمقدار ربع دائرة عكس عقارب الساعة. وهو لا يمثل الهستيري لفظًا أو تشخيصًا ولكنه يشير إلى الذات المنشطرة حيث تنقسم الذات على ذاتها ما بين شعور ولا شعور. حيث تتخفى حقيقة الذات أو الهستيري في الاحتياج لآخر يُمكنه من سد نقصان الرغبة. وهذا الآخر هو السيد الذي يكون في هذه الحالة المحلل النفسي أو المعالج أو أي آخر يتخذ موضع السيادة والسيطرة عليه. ومن ثم يشير خطاب الهستيري إلى الطريق المؤدي إلى المعرفة التي لا تتم إلا من خلال آخر. وكأن لسان حال الذات استحالة الوجود بدون الآخر.



شكل (١٠) وصف خطاب الهستيري

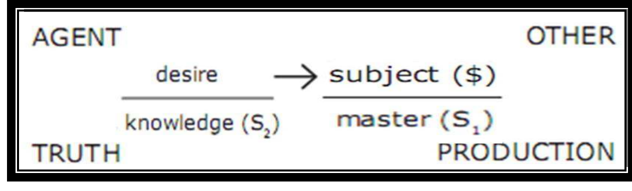
وإذا عدنا إلى مثالنا عن ثورتي (٢٥ يناير – ٣٠ يونيو)، ولكن هذه المرة تحليلًا لنتيجتها، فالرئيس (دال السلطة) الذي فقد هيمنته وسلطته احتاج الشعب (دال الهستيري) أن يجد بديل مكانه. وفي ظل انتهاء الرئيس (دال السلطة والسيادة) تحتم البحث عن بديل سلطوي جديد لإدراك الذات فكان هناك حالة من الانفلات الأمني،

وفي ظل فقد الثقة في السيد، كان ينبغي البحث عن دال للسيادة وكان هو الدين، ومن ثم لجأ الشعب لاختيار دال ديني للسلطة (رئيس ينتمي لتيار ديني غير رسمي معارض للرئيس المتنحي). ولكن يبدو أن الشعب لم يصل بعد هذا الاختيار لدال سيادة يمنحه المعرفة بذاته... !، لأنه خالف ما تصوره عنه، فثار ضده، واختار رئيس جديد.

٣- خطاب التحليل النفسي *Discourse of the psychoanalysis*:

ينشأ خطاب التحليل النفسي من خلال تحرك خطاب الهستيري أو الذات، ويكون وضع الفاعل المحرك هو الوضع الذي يحتله المحلل في العلاج. ويوضح ذلك أن المحلل سوف يتحول خلال مسار العلاج إلى رغبة الشخص المريض أو راغب التحليل. ونلاحظ من شكل (١١) أن هذا الخطاب عكس خطاب السيد.

وعندما تكون الرغبة هي المحرك فإنها تتأسس على حقيقة قابليتها للمعرفة، فما هو بالداخل يمكن أن يصبح بالخارج، ولكن ذلك يكمن داخل الذات وعندما تتضح الرغبة عبر المعرفة بالذات ينتج عنها السيادة. فمثلًا إذا تأملنا حال المجتمع المصري خلال الفترة من شهر يوليو ٢٠١٢ وحتى ثورة يونيو ٢٠١٣ يدل على جهل المجتمع برغبته. فهل يريد المجتمع المصري ثورة أم لا؟ وهل يرغب في الدال (الديني) الذي اختاره أم لا ؟ هنا كانت تقبع المشكلة، ولكن استطاع المجتمع أن يتعرف على رغبته ولكن من المهم التحرك في اتجاهها لتحقيقها.

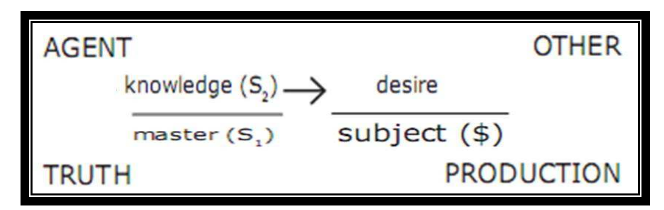


شكل (١١) وصف خطاب التحليل النفسي

٤- خطاب الجامعة *Discourse of the university*:

ويحدث هذا الخطاب عن طريق تحرك خطاب التحليل النفسي ربع دائرة عكس

اتجاه عقارب الساعة، حيث تحتل المعرفة موضع الصدارة. ويتضح ذلك في جميع المحاولات التي تهدف إلى منح الآخر ما يبدو ظاهريًا بالمعرفة سواء المعرفة من خلال التحكم في الآخرين أو المعرفة العلمية في صورتها المتعمقة أو إدراك الأمور والحكم عليها.



شكل (١٢) وصف خطاب الجامعة

ونجد ذلك واضحًا فيما يمكن ملاحظته عن السيادة بين آخر وآخر، فامتلاك السيادة لا يتم إلا بوجود معرفة تجعل السيد متميزًا عن غيره نظرًا لعلمه بما لا يعلمه الآخرون. وهذه المعرفة وحدها ليست لها قيمة دون وجود الرغبة التي ينتج عنها الآخر. فمثلًا ما القيمة التي يجنيها مريض فصامي تدور هذاءاته حول قدرته على إدارة الكون ؟ ما لم يوجد آخر يُصدق ما يقوله...!. ولذا نجد أن مريض كهذا لا يمتلك دال السيادة لأنه يفقد دال المعرفة، فرغبته تظل هائمة دون وجود آخر يعطيها الشرعية.

وخلاصة القول... أن ما وضعه لاكان كأنموذج منهجي للخطابات الأربعة هو **رؤية شمولية لقراءة أي تفاعلات إنسانية**، ولقد سعى المؤلف في ضربه لبعض الأمثلة السابقة عن نظم سياسية ومجتمعات، إلى التأكيد على هذا، فلم يقصد لاكان الانغلاق الفكري وعيانية هذه المنهج بل التأكيد على تجريديته وأتساعه.

ويمكن القول أن المنهج اللاكاني يندرج ضمن المناهج أو الطرق الكيفية *qualitative methods*، ويوضح باركر *Barker*، بسترانج *Pistrang* ، وإليوت *Elliott*أن المناهج الكيفية تكون جيدة في إجابة التساؤلات البحثية التي توجه في نطاق استكشافي.(٤)

ومن هنا يتضح لنا أن اعتماد المؤلف على هذا المنهج هو ضرورة إجرائية، لأن الذي وضعه هو لاكان صاحب النظرية التي تقوم عليها الدراسة. بل الأكثر من ذلك أن الدراسات السابقة التي استهدفت دراسة السينما في مجال علم النفس وعلم الاجتماع والإعلام قد اهتمت باستخدام تحليل المضمون *Content analysis* على الرغم من تأكيد العديد من المراجع الأساسية في مناهج البحث أن أسلوب تحليل المضمون لا يكون مفيدًا عند تحليل الأفلام أو المواد غير المقروءة بوجه عام. حيث يكون مفيدًا في تحليل البيانات أو الرسائل أو المواد الصحفية والأدبية أو الوثائق أو المقابلات.(٥)

أضف إلى ذلك أن أسلوب تحليل المضمون لا يتفق في منطقه مع النظرية التحليلية النفسية، فالمنطق الأساسي لتحليل المضمون هو المنطق الكمي من حيث التكرارات وتحليل ما تشير إليه هذه التكرارات، في حين أن التحليل النفسي لا يقيم اعتبارًا لقضية التكميم ليس لخطأ فيها، ولكنه ينطلق من منطق الدلالة والمعنى حيث تتواجد، منطق اللاشعور، منطق ما وراء الظاهر، منطق الدينامية والبنيوية والوظيفية والاقتصادية والنشوئية التي تعد خمسة مفاهيم – مفاتيح أساسية في قراءة الإنسان.

وقد ينقد البعض أداة تحليل الخطاب كأداة بحثية في السينما نظرًا لأنها تركز على اللغة أي ما فوق مستوى الجملة، ولكن هذا النقد مرفوضًا تمامًا ولا أساس له من الصحة لأن تناول التحليل النفسي اللاكاني للخطاب السينمائي يختلف عن تحليل اللغة. ولعل هذا ما أكده ميشيل فوكو أنه ينبغي ألا تم تقليص معنى الخطاب *discourse* فهذا يؤدي إلى الاضطراب والتقلب، حيث يصعب وضع المصطلح تحت لواء مجال واحد.(٦)

ونجد ڤان دچيك *Van Dijk* يؤكد على أن دراسة الخطاب قد أصبح مجال متسع جدًا، ولا يقتصر نهائيًا على قضية تحليل الكلام أو النص من حيث بناء الجمل وبلاغتها ونحوها وصرفها.(٧)

ومن ثم لا يقتصر تحليل الخطاب على فكرة النص المقروء أو قراءة القراءة أو فهم ما وراء الكلام، بل هو مفهوم متسع بقدر كبير. وعلينا أن نعرف أن لكل مجال أسلوبه

في تناول تحليل الخطاب، فلقد خضعت هذه الأداة للتطويع اللاكاني في تطبيقها بمجال التحليل النفسي.

ويؤكد بوتيرس *Butteriss*، وولفيندين *Wolfenden*، وجودريدج *Goodridge* أنه يمكن تتبع جذور تحليل الخطاب *Discourse analysis* من أعمال فيلسوف القرن السابع عشر جوتفريد فيلهم ليبونيز *Gottfried Wilhelm Liebniz* وكذلك نجد مساهمات بارزة من جاك دريدا *Jacques Derrida* وميشيل فوكو *Michel Foucault* وجاك لاكان *Jacques Lacan*. ومنذ سعي الابستومولوچيا (نظرية المعرفة) *Epistemology* نحو اكتشاف الحقيقة الفلسفية أو الحقيقة المثالية، نجد أن تحليل الخطاب يؤكد على أن الحقيقة هي مسألة الإنسان أو الخلق الاجتماعي *social creation*.(٨)

ولا يعتمد تحليل الخطاب السينمائي من منظور التحليل النفسي اللاكاني على الصورة المعروضة على شاشة السينما فحسب بل ربطها بالواقع الاجتماعي الخارجي، لأن الواقع الخارجي غير منفصل عنها، وتسعى الصورة السينمائية أن تُشكّل عبر قيم الأبوة الرمزية باعتبارها متخيل يسعى للتعبير عن ذاته في إطار جدلي، حيث أنها تعكس جوانب من تاريخنا النفسي والاجتماعي في صورة رمزية.

ويشير فورستر *Forrester* أنه عندما ننظر في طبيعة الصورة، ويكون لدينا مرة أخرى نوع خاص من الصورة الخارجية، ذات التأثير في مفاهيمنا وخيالاتنا وروايتنا لصورة الذات. نجد أنه ينطبع نوع معين من الدلالة على طبيعة الواقعي *The real* عبر الصورة التي تلتقطها الكاميرا. ومن خلال تحليل الخطاب بدأنا الآن فقط أن نفهم الطبيعة الفريدة للسينما.(٩)

ويعني هذا أن الفيلم السينمائي ليس مجرد مرآة أو متخيل، بل يمكن أن يظهر بعض الجوانب المستقاة من النظام الواقعي، والي يعد أكثر الأنظمة النفسية بدائية في نظرية لاكان.

وخلاصة القول... إن منهج الخطاب لدى جاك لاكان من المناهج الأساسية في تحليل الخطاب وإطار منهجي أساسي في نظرية التحليل النفسي اللاكاني، ويعد لاكان ممن لهم إسهامات بارزة في أداة تحليل الخطاب وقراءة الخطاب السينمائي.

إجراءات منهجية:

تتلخص **الإجراءات المنهجية** التي يمكن الاعتماد عليها عند **اختيار فيلم وتحليله نفسيًا** في ثلاثة جوانب أساسية، هي: كيفية اختيار الفيلم، وخطوات تحليله، وأسلوب تحليله. ونتناول هذه الجوانب بشيء من التفصيل فيما يلي:

أ- اختيار الأفلام:

قام المؤلف بتصميم استمارة تحكيم تضمنت وصفًا مختصرًا لعدد ١٩ فيلمًا – يوضحها جدول (١) – قام باختيارها وطلب تحكيمها من مجموعة من المحكمين من تخصصات متنوعة في مجالات التحليل النفسي والسينما وعلم الاجتماع والعلوم البيئية والهندسة للخروج بنسبة اتفاق، ولقد كان للمحكمين صلاحية ترشيح أي أفلام أخرى يرونها مناسبة وكان يتم وضعها في الاعتبار بعد مشاهدتها إن كانت مناسبة. وبناءً على التحكيم تم اختيار الأفلام التي حصلت على أعلى من ٦٠٪ في نسبة الاتفاق. وهذه الأفلام هي: عزبة الصفيح، الغجر، دم الغزال، حين ميسرة، الفرح، كلمني شكرًا، وعبده موته. وبذلك يكون العدد الإجمالي لعينة الأفلام المستهدف تحليلها سبعة أفلام سينمائية.

خطوات تحليل الأفلام:

تم وضع نموذج إجرائي تحليلي للأفلام نوضحه فيما يلي من نقاط:

١- تفريغ مشاهد الفيلم كتابةً في ورق بشكل تفصيلي، حيث يتم تسجيل السيناريو، والحوار من ناحية عدة نقاط هي: زاوية أو زوايا الكاميرا التي تستخدم في المشهد الواحد – المكان – حجم اللقطة – التوقيت – الملابس –

نبرة الصوت – الماكياج – الموسيقى – الانفعالات – الاستعارة – الكناية – محتوى الحوار ومدلولاته.

٢- التوصل إلى الرسالة الظاهرة وغير الظاهرة الموجهة من الفيلم، والتيمة الأساسية التي يقوم عليها الفيلم.

٣- إيضاح الدال أو الدوال المميزة التي يستخدمها المخرج كأسلوب في التعبير، وقد يتطلب ذلك مشاهدة أكثر من عمل للمخرج الواحد للتعرف على الدال المميز في التعبير لديه، ومدى اتفاقه أو اختلافه في الفيلم موضع التحليل.

٤- تحديد الكيفية التي يتم بها تدوير الخطابات الأربعة (السيد – الهستيري – الجامعة – التحليل النفسي) داخل الفيلم، ومن حيث الخطاب الذي بدأ منه الفيلم (خطاب البداية) والخطاب الذي ختم به الفيلم (خطاب النهاية)، والخطاب السائد أو المسيطر داخل الفيلم (الأكثر تكرارًا) ودلالته.

٥- تكون عادة وحدة التحليل المستخدمة هي المشهد في ربطه بالخطاب الرئيسي الذي يستهدف الفيلم عرضه، ومن الممكن أن يكون متوسط عدد مرات المشاهدة التحليلية لكل فيلم ما بين خمس إلى ست مشاهدات (من ثلاث إلى خمس ساعات في المشاهدة الواحدة) حسب ما يعكسه الفيلم من دلالات متعمقة.

م	سنة العرض	اسم الفيلم	المُخرج	نسبة الاتفاق
١	١٩٨١	القرش	إبراهيم عفيفي	٣٣٪
٢	١٩٨١	قهوة المواردي	هشام أبو النصر	٢٢٪
٣	١٩٨٣	العربجي	أحمد فؤاد	٣٣٪
٤	١٩٨٤	الفرن	إبراهيم عفيفي	٢٢٪

م	سنة العرض	اسم الفيلم	المُخرج	نسبة الاتفاق
٥	١٩٨٥	مقص عم قنديل	عدلي يوسف	٢٢٪
٦	١٩٨٦	شارع السد	محمد حسيب	٣٣٪
٧	١٩٨٧	عزبة الصفيح	إبراهيم عفيفي	١٠٠٪
٨	١٩٩١	الكيت كات	داود عبد السيد	٤٤٪
٩	١٩٩١	تحت الربع	شريف حمودة	٥٦٪
١٠	١٩٩٣	توت توت	عاطف سالم	٣٣٪
١١	١٩٩٦	الغجر	إبراهيم عفيفي	٦٧٪
١٢	٢٠٠٢	الساحر	رضوان الكاشف	٤٤٪
١٣	٢٠٠٣	ديل السمكة	سمير سيف	٤٤٪
١٤	٢٠٠٤	صايع بحر	علي رجب	١١٪
١٥	٢٠٠٥	دم الغزال	محمد ياسين	٦٧٪
١٦	٢٠٠٧	حين ميسرة	خالد يوسف	١٠٠٪
١٧	٢٠٠٩	الفرح	سامح عبد العزيز	٧٨٪
١٨	٢٠١٠	كلمني شكرًا	خالد يوسف	٨٩٪
١٩	٢٠١٢	عبده موته	إسماعيل فاروق	١٠٠٪

جدول (١) نسب أتفاق المحكمين على الأفلام التي تم اختيارها

ب- أسلوب تحليل الأفلام :

تم تصميم أداة لتحليل الخطاب السينمائي لقاطني العشوائيات نوضح نقاطها فيما يلي:

أولاً: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

ونقصد بها الصورة أو الصور كما يعرضها الفيلم لقاطني الحي العشوائي والتي يوضحها الفرد عن نفسه أو الآخر سواء كان شخصًا أو جماعة غير سلطوية أو أسرة، ونمط التفاعل تبعًا لهذه الصورة مع الواقع الاجتماعي، ولا يشترط أن تكون الصورة قاصرة على أبطال الفيلم أصحاب التكرارت العالية في المشاهد بل يمكن أن تكون صورة غير خاضعة للتكرارات ولكن لها دلالتها ومن أمثلة الصور:

١- نرجسية: وتعني التوحد والانغمار في صورة الذات المرآوية.

٢- هامشية: وتعني عدم وجود أهمية أو تأثير في نطاق الحي أو المجتمع.

٣- تمجيدية: وتعني الشعور بالتمجيد و التعظيم سواء تجاه الذات أو الآخر.

٤- مضطهدة: وتعني الشعور بالظلم والاضطهاد من قبل الآخرين.

٥- إكتئابية: وتعني وجود سمات الحزن واليأس وفقدان الأمل وعدم الاستمتاع بالحياة.

٦- عدوانية: وتعني وجود سلوكيات عدوانية وهمجية سواء لفظية أو بدنية سواء كان الشخص هو مصدر أو موضوع العدوان.

٧- قلقة: وتعني طبيعة القلق لدى الأفراد، والموضوعات التي تسببه.

٨- فصامية: وتعني مدى إدراك وتقبل الفرد للواقع من حوله أو انفصاله عنه.

٩- جنسية: وتعني المظاهر الجنسية السائدة لدى الشخص، ونمط العلاقة الجنسية، والموضوع والهدف الجنسي.

١٠- أخرى: ويتم فيها ذكر أية صور للذات أو الآخر سواء صورة خجولة أو مغتصبة أو حيوانية أو غيرها.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

ويقصد بها أنماط التفاعلات السائدة بين الأسرة كجماعة أو السكان داخل الحي، سواء من حيث العلاقة بالأقران أو مدى الترابط فيما بينهم، ومصادر الخلافات وأسبابها، ومصدر السلطة في نطاق الجماعة، من حيث ما يلي :

١- الأقران: وتعني مختلف الأفراد الذين يكونوا من نفس سن ومكانة الأبطال محور الأحداث.

٢- الترابط: ويعني مدى الإتحاد والتآلف بين أفراد الجماعة.

٣- الخلافات: وتعني نمط الصراعات ومبرراتها ومصادرها لدى أفراد الجماعة.

٤- القائد: ويعني النموذج المؤثر أو المسيطر داخل الحي.

٥- الأنشطة: وتعني مختلف الأنشطة المجتمعية بين أفراد الجماعة من قبيل المشاركات في الأفراح أو الحفلات أو المآتم أو الأعياد أو المناسبات الدينية.

٦- الجوانب الثقافية الاجتماعية المؤثرة: والتي تتبدى داخل الفيلم مثل نمط التفكير الديني، الأفكار الخرافية، العادات والتقاليد، القيم والمبادئ، والتراث الاجتماعي.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

ويقصد بها إيضاح أهم الدوال المستخدمة في التعبير ودور هذا في التفاعل مع الخطاب الأساسي للفيلم. كما يتم توضيح الآليات أو الوسائل المستخدمة في حل الصراع بين الرغبات وبين القانون الاجتماعي، ومن أمثلتها: الكبت، النكوص، الإنكار، التكوين العكسي، العزل، التبرير، الإزاحة، الإنشطار، الإستدماج، وغيرها.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

ويقصد بها الصورة التي تتبدى عن الآخر السلطوي سواء كان شخصًا أو جماعة رسمية أو غير رسمية، ونمط التفاعل المتبع معه، والعلاقات المتبادلة بينه وبين الفرد أو الجماعة من قاطني العشوائيات، ومن أمثلة الصور: الشرطة، القضاة، الحكومة، الحاكم، السلطة الدينية، السلطة داخل الحي، وغيرها.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

ويقصد به الأسلوب الذي أتبعه الفيلم في حل العقدة الفيلمية، والتي قد تتبدى في مشكلات شخصيات الفيلم سواء شخصية أو أسرية أو موقفية أو اجتماعية أو غيرها، وتحديد العقدة الأساسية في الفيلم وأسلوب حلها وما يتصف به هذا الأسلوب من :

١- التحديد: ويعني مدى وجود قراءة جيدة للموقف المشكل، والذي على أساسه سيتم استخدام الحل.

٢- الابتكار: ويعني مدى جدة أسلوب حل المشكلة بالنسبة للقواعد السائدة أو المألوفة من حيث الأصالة والمرونة والطلاقة.

٣- الملائمة: وتعني مدى مناسبة وتوافق أسلوب حل المشكلة مع القواعد والأعراف والقيم الاجتماعية السائدة والمتفق عليها.

٤- الشمولية: وتعني معدل انتشار الآثار الناتجة عن حل المشكلة على محيط الأسرة أو العائلة أو المسكن أو المنطقة أو المجتمع (الدولة).

٥- الإيجابية: وتعني قدرة أسلوب حل المشكلة على التنمية الاجتماعية سواء داخل المنطقة أو المجتمع (الدولة).

٦- الكفاءة: وتعني مدى قدرة الأسلوب المتبع في حل المشكلة على تحقيق الرضا الشخصي والاجتماعي.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

وفيها نسعى للتوصل إلى الرسائل الضمنية النفسية اللاشعورية التي يحملها الفيلم ويقدمها على المستوى العميق، ويستخدم أساليب الرمزية والاستعارة والكناية والمجاز، وغيرها من أجل التعبير عنها. ويتم التوصل لهذا المضمون من خلال ربط أحداث الفيلم بالفترة الزمنية الواقعية في المجتمع، وما ينبئ عنه الفيلم لفترات لاحقة.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم(١٠):

وفيها نسعى للتوصل إلى الفكرة أو الأفكار الأساسية التي يسعى الفيلم إلى توصيلها للمُشاهد، سواء أفكار سياسية أو دينية أو خرافية أو غيرها. وغالبًا تظهر هذه الفكرة في الفيلم على مستوى لا شعوري وقد لا تتبدى بشكل واضح في الصورة الظاهرة.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

وفيها نكشف عن الخطاب الذي يحتله كل شخصية يجسدها أبطال الفيلم (الشخصيات المؤثرة)، من كونها تعبر عن خطاب السيد أو الهستيري أو الجامعة أو التحليل النفسي، وحركة الخطاب بين الشخصيات وبعضها البعض، وكذلك دينامية الخطاب داخل الفيلم ذاته طوال مدة عرضه واختلافه من جزء إلى آخر في الفيلم.



الفصل الخامس
تحليل الشخصية المصرية

«إن صمت الواقع .. صرخ الفن»

المؤلف

الفصل الخامس: **تحليل الشخصية المصرية**

تمهيد:

يتناول المؤلف في هذا الفصل تحليل الشخصية المصرية في ضوء محورين أساسيين:

أولهما: التحليل النفسي للخطاب السينمائي لعينة الأفلام التي تناولت الشخصية المصرية المهمشة من قاطني العشوائيات، حيث سيتم تحليل كل فيلم تبعًا لتاريخ العرض حسب أبعاد تحليل الخطاب التي تم الإشارة إليها في الفصل السابق مع الاستعانة ببعض المفاهيم اللاكانية الأساسية، كما سيختم المؤلف تحليل كل فيلم برؤية نقدية.

وثانيهما: عمل صياغة تحليلية نفسية موازية لفيلمي حين ميسرة، وعبده موته على أساس أنهما حالات نقية لقاطني العشوائيات في فترتي قبل وبعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، وتفيد هذه القراءة التحليلية النفسية الموازية في صياغة نص موازي على المستوى النفسي وليس فقط تحليل للخطاب، مما يسهم في التوصل لجوانب أكثر عمقًا للأبعاد التحليلية النفسية للخطاب السينمائي التي تم وضعها، وستكون لها فعالية كبيرة عند مناقشة نتائج الدراسة. وسيتم تخصيص الفصل السادس لمناقشة نتائج الدراسة في ضوء الأهداف التي سعت الدراسة للإجابة عليها.

أولاً: التحليل النفسي للخطاب السينمائي

نعرض هنا التحليل النفسي لعينة الأفلام التي تم الاتفاق عليها من خلال المحكمين أنها تمثل الشخصية المصرية المهمشة في العشوائيات، كما سنختم تحليل كل فيلم برؤية نقدية نفسية لما خرجنا به من نتائج.

أ- فيلم عزبة الصفيح

بيانات الفيلم:

قصة: إبراهيم عفيفي.

سيناريو وحوار: أحمد عبد السلام – شريف المنياوي.

إخراج: إبراهيم عفيفي.

سنة العرض: ١٩٨٧.

مدة عرض الفيلم: ساعة وأربعون دقيقة (١٠٠ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

جمعت التوبة والرغبة في بدء حياة جديدة من العمل الشريف بين قشطة ومسعد اللذين كانا يحترفان النشل، ولقد سكنا معًا في عزبة الصفيح [1]، ولكن تضيع أحلامهما مع أحلام سكان العزبة عندما تدوسها أطماع محروس أبو شامة الذي يطمع في أرضهم ليقيم عليها بعض مشروعاته. حيث قام بتزوير عقود ملكيته للأرض، وحتى يتمكن من تحقيق أطماعه يعرض عليهم مبلغ هزيل من المال مقابل أن يتركوا العشش ليقيم على الأرض مشروعاته الخاصة، إلا أن عرضه يُقابل بالرفض من سكان العزبة، ولكنه يدعي أن سكان العزبة قد باعوا الأرض له. تتصدى قشطة ومسعد لأطماع محروس حيث يجمعا من أهالي العزبة مال من أجل توكيل أحد المحامين للدفاع عن حقهم، ولكن يقوم أبو شامة بهدم العشش التي تؤويهم، ويعتدي بالضرب على قشطة ومسعد وغيرهما من سكان العزبة.

تقوم قشطة مع بعض سكان العزبة في خطف ابنة زوجة محروس أبو شامة ووضعها رهينة لديهم ليساوموه في أن يعيد لهم أرضهم مقابل الإفراج عنها، ويتظاهر أبو شامة بالموافقة ولكنه يرد على خطف أبنته بخطف قشطة ويعذبها. وخلال فترة احتجازها كرهينة لديه تستطع قشطة أن تتعرف على النشاط الأساسي لأبو شامة وهو

الاتجار في المخدرات.

من ناحية أخرى يسعى مسعد لتخليص قشطة وتدور معركة بين الطرفين يصاب خلالها محروس أبو شامة ويلقى القبض عليه مع قشطة، ويقوم المحامي بالدفاع عن قشطة لإثبات براءاتها، ويكتشف أن العقود الموجودة لدى أبو شامة مزورة.

مقدمة الفيلم *titré* والمشهد الأول[٢]:

اشتملت مقدمة الفيلم على مشاهد من الفيلم معظمها من موقع عزبة الصفيح داخل الفيلم، وكانت الخلفية السمعية لهذه المشاهد في تتر البداية هو أغنية، ونعرض لكلماتها فيما يلي:

يا عزبة الصفيح .. يا دنيا المجاريح

يا حياتنا وبيوتنا .. وعيشتنا ودنياتنا

يا عزبة الصفيح .. يا دنيا المجاريح

هنا أرضي وهنا عرضي .. وده رزقي وده حقي

يا عزبة الصفيح .. يا دنيا المجاريح

وكان المشهد الأول لبطلة الفيلم قشطة، حيث تظهر اللقطة الأولى من المشهد بحجم لقطة متوسطة لأرجل قشطة وهي تقفز من الأتوبيس بعد نشلها الركاب وتنتقل من أتوبيس لأخر، وتنجح في نشل العديد من الركاب لدرجة أنها تنشل مسعد النشال زميل المهنة وتستطع الهرب منه بعد مطاردتها.

ونلاحظ من المشهد ومقدمة الفيلم أنها تنطلق من خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* حيث تريد الذات (ممثلة في حركة الكاميرا) أن تتوجه نحو الآخر الذي يمتلك السيادة والمعرفة حتى يساعدها في التعرف على رغبتها، والآخر في هذا السياق هو الآخر الكبير ممثلًا في السلطة الرسمية أو غيرها من سلطات يُفترض أنها تمتلك المعرفة. فيعبر خطاب الهستيري في المقدمة عن آلام قاطني المنطقة العشوائية في الفيلم،

والذين لم يجدوا حلًا لآلامهم سوى أن يتوجهوا نحو الآخر بخطابهم حتى يمكنهم من تحقيق الرغبة التي استعاض عنها المشهد بدال السرقة. وهذه الرغبة المنشطرة بطبيعة الحال، يُعبر أحد أقسامها عن استدرار العطف من السيد وفي القسم الآخر الجانب الفوضوي الذي لا يقيم اعتبارًا للمجتمع وللسلطة الرسمية. ويتضح ذلك في قوله: «يا عزبة الصفيح .. يا دنيا المجاريح. هنا أرضي وهنا عرضي وده رزقي وده حقي». وهي رغبة منشطرة ما بين العجز والقدرة على المواجهة، فهو عجز يهدف إلى استدرار العطف يوجهه للآخر ليساعده في التعرف على رغبته.

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولاً: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

تظهر صورة قاطني العشوائيات في مجملها بشكل سلبي فهي هامشية، ومضطهدة، وعدوانية، وفصامية، وسيكوباتية، ويمكن أن ندلل بأكثر من موضع من الحوار داخل الفيلم على سبيل المثال وليس الحصر: استخدام «سيد وش» لفظ الزبالة للإشارة إلى قاطني العشوائيات بتشبيهه عروسة يحملها بقشطة وسط الزبالة. وما ذكره أبو شامة أثناء محاولته الاعتداء على قشطة وقوله: «مش ممكن هاموش يهز عرش الملوك». وفي ذلك كله تدليل على تهميش الصورة السينمائية لقاطني العشوائيات سواء من حيث رؤيتهم لذواتهم أو رؤية الآخر لهم. ونفس الأمر قد التقطته الصورة السينمائية بلقطات قريبة لمناظر عدد من البلدوزر وهي تزيل المنازل في العزبة، وفي هذا نوع من التأكيد على تهميش قاطني العشوائيات وعدم الاهتمام بهم. وتبدى ذلك أيضًا من خلال من وجود عدوان شديد من السلطة الرسمية ممثلة في الشرطة تجاههم.

وتبدت ملامح الصورة السيكوباتية والعدوانية في إطار العلاقة بين الذات (قاطني عزبة الصفيح) والآخر (سواء العلاقات المتبادلة بين قاطني العزبة أو علاقة قاطني العزبة ككيان مستقل بالسلطة الرسمية وتحديدًا الشرطة – والتي كانت غائبة في معظم أحداث الفيلم – والسلطة غير الرسمية ممثلة في محروس أبو شامة، والذي رُسمت ملامح

شخصيته السيكوباتية بشكل مميز).

ومن هنا فالصورة المعروضة ليست قاصرة في مضمونها العميق على قاطني العشوائيات، بل على المجتمع المصري ككل. حيث يشير الخطاب السينمائي إلى غياب القانون، وشيوع التفاعلات العاجزة السلطة عن مواجهتها ، وما يميزها من صراعات بين أفراد المجتمع دون تدخل واضح ومؤثر من السلطة الرسمية، ومن ثم يكون لها قوانين بديلة تختلف تمامًا عن القانون الرسمي.

ومن ثم إن تدخلت السلطة الرسمية فهي تتدخل مع الآخر الذي يملك السلطة المالية والنفوذ، وليس الآخر الذي يملك الحق في الأرض. ولهذا الأمر خطورته الشديدة فيمكن أن نقول عنه أنه بداية التنويه الرمزي إلى الفساد والتواطؤ بين السلطة الرسمية والمالية في عهد الرئيس السابق مبارك. فيكون قانون البقاء للأقوى هو الأساس في التفاعل بين الذات (قاطني العشوائيات) والآخر (رجل الأعمال محروس أبو شامة)، والذي لأسمه دلالته الدينامية، في سياق تجسيده لقانون متخيل غير أخلاقي يتنازع مع القانون الرمزي الأخلاقي وربما يتفوق عليه.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

لم تتضح صورة العلاقات الأسرية داخل الحي العشوائي أو خارجه بشكل ذو دلالة. أما فيما يتعلق بالتفاعلات بين الشخصية لدى أفراد الجماعة، فعرض الفيلم نمط من التكاتف والتعاون بين أفراد الجماعة داخل الحي العشوائي، ولم يتم إبراز أية صراعات فيما بينهم. وكان قائد الجماعة هو قشطة وهي نموذج أنثوي فردي، على الرغم من مشاركة مسعد معها في القيادة في بعض الأوقات.

إلا أن التركيز الأكبر على التفاعلات بين الشخصية كان يدور في قالب من الصراعات المرآوية بين الجماعة (قاطني الحي) وبين محروس أبو شامة (صاحب السطوة العدوانية والنفوذ المالي). ودار نمط الصراعات في غياب واضح للسلطة، ولم تتضح أية جوانب عميقة الدلالة سوى البقاء في معظم مدة عرض الفيلم في أسر الصورة المرآوية،

التي تشتمل على علاقات متخيلة عدوانية ومغتربة بعيدًا عن قوانين الأبوة الرسمية. ولم يشير الفيلم بشكل متعمق لأنماط الأنشطة المجتمعية والجوانب الثقافية مثل الأفراح أو نمط القيم والعادات، فجاءت الإشارة سطحية للغاية لا تخدم سوى وظيفة الحشو داخل الفيلم السينمائي.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

يعتبرا دال المال والعدوان هما الدوال الأساسية التي استخدمها الخطاب السينمائي في التعبير، وتخفي هذه الدوال مدلولات عميقة تؤكد على شيوع القانون المادي والعدواني داخل المجتمع في غياب واضح للقانون الرمزي الرسمي.

فنجد دال المال الذي يعكس القانون المادي قد اتضح في مواضع عديدة نجدها العلاقات الاجتماعية بين أهل العزبة أو في تأكيد الصورة السينمائية على شخصية محروس أبو شامة. وكذلك التعبير عن صورة المرأة ليس بشكل جنسي أو جسدي ولكن بشكل مادي أو اقتصادي، فهي سلعة تباع لمن يدفع الثمن حيث أُجبرت أبنة زوجة محروس أبو شامة على الزواج من صديقه المقاول نظرًا للمال، كما تم التعبير عن المرأة بصورتها المادية بلفظ «لحمة»، والذي كان إشارة إلى قشطة، وهي نفسها لم يبتعد أسمها عن الصفة المادية، وهنا علينا أن نتذكر فترة عرض الفيلم حيث كانت ثمار سياسة الانفتاح الاقتصادي بدأت في الظهور بما لها وما عليها.

وفيما يتعلق بدال العدوان نجد أن قشطة ومسعد كانا يحترفان النشل وهو سلوك في دلالته العميقة يعكس دال العدوان، فالنشل هو عدوان موجه إلى الآخر بأخذ ممتلكاته عنوة. وهو نفس الدال الذي يعكس ما فعله محروس أبو شامة بتزويره عقود ملكية الأرض الخاصة بأهالي العزبة في الأساس أو إقصاؤه للشرطة ومحاولة الوصول لأهدافه بعيدًا عنها. ونفس الأمر قد فعله أهالي العزبة فبقيت العلاقات بين الجميع في إطار مرآوي متخيل منفصل تمامًا عن السلطة الرسمية.

ويمكن أن نجد تجسيد واضح لدال المال والعدوان كدوال سعى الخطاب

السينمائي للتعبير عن قضية الفيلم الأساسية في أول مشهد ظهر فيه محروس أبـو شـامة، وفيما يلي وصفًا لجزء من هذا المشهد على النحو التالي:

«بداية المشهد ظهور بلطجية محروس أبو شامة مـربعين الأيـدي وواقفـين منتصبـي القامة في لقطة قريبة (كبيرة) متحركة ببطء على كل واحد منهم، ثم بدأ الحوار.

أبو شامة : أولًا أولًا أولًا أعرفكم أنا بنفسي أنا أعوذ بالله من كلمة أنا.. أنا محروس أبو شامة صاحب العزبة دي كلها (لقطة قريبة).

قشطة: صاحب العزبة .. صاحب العزبة دي منين إحنا طـول عمرنـا عايشـين فيهـا وأتولدنا فيها (لقطة قريبة).

أبو شامة : أيوه أنا بقى اشتريتها من ورثة الخواجة إللي ساب البلد وهاجر مـن ٣٥ سنة، وأنا بقى نويت خدمة ليكم وللوطن إنشاء مدينـة سـياحية بعـد هـدم العشـش دي كلها (توسيع اللقطة لتضم جميع الموجودين في المشهد).

قشطة: لا بقى ده يبقى افتراء على مية بيضة.. طب وإحنا نروح فين (لقطة قريبة).

أبو شامة : اقول لكم تعملوا ايه.. تقدموا عرايض لوزارة الإسكان وهي بقـى الـلي تسكنكم بمشيئة الرحمن. هي يعني الإسكان مشكلة دي حاجة بسيطة خالص.

سيد وش : موت يا حمار.. احنا مولودين هنا ومش هنتعتع من هنا.

أبو شامة : سكتوا الكلب ده (يقوم رجال أبو شامة بضرب سيد وش).

قشطة: محدش يمد ايده عليه اوعـى ايـدك جـاك كسر ايـدك منك لـه.. ايـه مفـيش عندكم رحمة حرام عليكم (لقطة متوسطة).

أبو شامة: حقي.

قشطة: حقك ده ايه ؟

أبو شامة: بفلوسي

قشطة: فلوسك دي ايه ؟

أبو شامة: أنا أقدر أجيب عاليها واطيها دلوقتي».

ويستمر المشهد ويدخل مسعد الأوشاط في الحوار معهم، وما يهمنا في هذا المشهد هو سعي أبو شامة إلى فرض سطوته سواء بالمال أو بالعدوان. ومن هنا تعكس مدلولات دوال الخطاب السينمائي غياب الأب الرمزي (السلطة الرسمية)، والسعي نحو وجود قوانين بديلة لا تتفق مع القانون الاجتماعي الرمزي والأخلاقي.

أما أكثر البنى المتخيلة تواترًا فهي الإزاحة، والإستدماج. ويتبدى الإزاحة والإستدماج في اتخاذ دور السلطة الرسمية والبقاء في أسر الصورة المرآوية، فمثلًا نجد أن محروس أبو شامة يضع قوانينه الخاصة في إطار ليس له صلة بالقانون الرسمي داخل المجتمع فتكون قوانينه البلطجة وفرض القوة بالاحتيال والتزوير والمال، كما نجد أن قشطة ومسعد لهم قوانينهم الخاصة لعدم ثقتهم في المجاز الأبوي الثقافي - السلطة الرسمية التي سمحت بإرادتها أو بسكوتها لوجود قانون شفوي بدائي غير متحضر- ففي حوارهما مع المحامي بعد أن قام محروس أبو شامة بهدم العشش والاعتداء عليهما بالضرب نجد ما يلي:

«**المحامي:** أنا بعت له إنذار. (المقصود بمن بُعث له الإنذار هو أبو شامة)

قشطة: والإنذار عمل أيه مهو جاب عليها واطيها.

المحامي: في الأخر هيتحكم لصالحنا.

مسعد: وناخد الحكم نلفوه في سجاير.

قشطة: مهو ده إللي حصل في قضية أبويا.

المحامي: العدل أحيانًا بيتأخر لكن في النهاية بياخد مجراه.

قشطة: يا أستاذ العالم بتتشرد بعيالها في الشوارع والقضية عمالة تتأجل سنة ورا سنة يكون هو خلاص هد وبنا، دا العدل إذا تأخر يبقى ظلم».

ويعطي المشهد التالي مباشرة بعد هذا الحوار تدليل واضح على عدم ثقتهم بقانون الأب الرمزي، ولجوء قشطة ومسعد وبعض من أهالي العزبة بخطف أبنة زوجة أبو شامة بثياب زفافها يوم الفرح وأمام جميع الحاضرين.

ويتبادل أبو شامة معهم على مدار مدة عرض الفيلم السلوكيات العدوانية التي تدل في صورتها العميقة على إزاحة العدوان الذي من المفترض توجيهه نحو سلطة عاجزة إلى عدوان بين بعضهم البعض، ورفض إستدماج أو احتواء أي من قوانين المجاز الأبوي أو الأب الرمزي أو السلطة الرسمية القاصرة في نظر الجميع.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

يعرض الخطاب السينمائي غياب القانون وسلطة الدولة، فهي سلطة عدوانية ظالمة تبرئ المذنب وتذنب البريء، سلطة تقف مع المُزور الذي يسعى لاغتصاب أرض ليست من حقه وكأن هناك نوع من التواطؤ غير المباشر بين السلطة الرسمية وسلطة المال والبلطجة ممثلة في محروس أبو شامة. أما عن السلطات الأخرى كالسلطة الدينية أو سلطة الحكمة والمعرفة فلم تتضح داخل الفيلم سواء بشكل مباشر أو غير مباشر.

أما السلطة داخل الحي العشوائي فيصعب إدراجها في قشطة ومسعد فقط، وإنما يمكن تصنيفها في نطاق سلطة الجماعة ككل تجاه ظلم «محروس أبو شامة»، وقد تم التعبير عن ذلك بصيغة الجمع حتى عند تفاوض قشطة مع أبو شامة، ويشير ذلك إلى خطورة الحشد، وهي بداية تنويه عن الحشد، وعلينا أن نلاحظ أن فيلم الحرافيش تم عرضه في فترة قريبة من هذا الفيلم، وكأن السينما تئن للنظام السياسي في فترة باكرة.

ولقد همش الفيلم من صورة الأب الرمزي ممثلًا في السلطة الرسمية، والتي لم يتضح وجودها إلا في نواحي متفرقة من الفيلم، وبشكل سطحي. ولم يتدخل القانون الأبوي إلا في نهاية الفيلم بعد أن تم انتهاكه بقوانين متخيلة طوال الفيلم تقوم على العدوان وعدم وضعه في الاعتبار.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

إن معظم الأساليب التي أتبعها شخصيات الفيلم لحل العقدة الفيلمية تتسم باعتمادها على ديناميات النظام المتخيل حيث الصراعات العدوانية والصورة الممزقة والمفتتة وغير المتكاملة للآخر. إلا أن الحل الختامي والذي تجسد في مشهد النهاية يمكن أن نقول انه يتفق – في صورته الظاهرة – مع النظام الرمزي في المجتمع وهو حتمية سيادة العدل والقانون. ويتسم هذا الحل بأنه محددُ وملائمُ مع السياق الاجتماعي الذي لا يجعل المُشاهد يتخذ موقفًا مضادًا للفيلم أو يجد أن الفيلم يروج لأساليب غير لائقة بالقواعد والقيم الاجتماعية.

ولكن رغم اتفاق هذا الأسلوب مع النظام الرمزي إلا انه يشير إلى أمر خطير، فالقانون الاجتماعي قد طبق على النماذج التي تمثل قاطني العشوائيات، ولم تحدث أي إشارة عن محروس أبو شامة هل أصيب أم قتل أم عوقب... الخ، فكل ذلك جاء مبهمًا تمامًا. كما أن حل العقدة الفيلمية جاء في مشهد النهاية وكأنه معلومة تقال – خطاب الجامعة كما سنوضح لاحقًا – إلا أن ما تبدى في الصورة السينمائية على المستوى العميق لا يعكس ما يصل إلى المتلقي.

ويمكن أن نُعبر عن الأمر برؤية نقدية فعلى الرغم من أن الفيلم قد ختم بمشهد يتضح منه في نهايته سيادة العدل والقانون إلا أن المشهد ككل يعكس صورة فجة للظلم الاجتماعي لقاطني العشوائيات، وفشل السلطة الاجتماعية في تحقيق سيادة العدل والقانون. حيث أظهرت الصورة السينمائية طفلتين بثياب بيضاء جالستين على الأرض وسط حطام العشش في عزبة الصفيح بجوارهما سيدة عجوز وتقف في جانب المشهد قشطة ومسعد، وبدأ المشهد بلقطة كلية متحركة لجهة اليسار لمشهد الحطام وإظهار الطفلتين والسيدة العجوز وقشطة ومسعد في صورة كلية ثم تم تقريب الكاميرا على الطفلتين ثم قشطة وهي تبكي. وفي الرؤية النقدية العميقة لهذا المشهد نجد أن الفيلم قد

أشار إلى دلالة حاول تأكيدها طوال مدة عرضه، فالأب الرمزي لا تأثير ولا قدرة له، فلقد أخفق في تحقيق العدل الاجتماعي فالحطام هو المشهد السائد الذي لم يلجأ الفيلم لحله كعقدة أساسية في الفيلم، كما أن محروس أبو شامة لم يتضح إن كان قد عوقب بأي شكل أم لا ؟.

ومن هنا يمكن القول أن أسلوب حل العقدة الفيلمية على المستوى الشعوري الظاهر السطحي جاء متوافقًا مع الواقع الرمزي الاجتماعي في شكل أشبه بمحاضرة علمية، في حين أن في رؤيته العميقة اللاشعورية قد كشف ما يمكن أن نسميه بداية الإشارة إلى عجز السلطة وتحديدًا السياسية في حل مشكلة متوارية وهي العدل الاجتماعي.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

لم يستخدم الفيلم قدر كبير من الأساليب الخاصة بالاستعارة والكناية والمجاز والرمزية، ولكن هناك عدد من الدلالات ذات الصلة والتي تم توظيفها لإيضاح المضمون اللاشعوري للفيلم أهمها، المثال التالي:

في مشهد تم بناؤه على أساس لقطة متوسطة بين مسعد الأوشاط وقشطة وعسكري الحراسة أثناء ترحيل مسعد حيث كان مقبوض عليه، لتلفيق أبو شامة قضية له، كان مسعد يتحدث مع قشطة، فقاطع عسكري الترحيلات حوارهما:

«**العسكري**: ما تخلص ياد كفاية كلام.

مسعد: ما تخليك حلو أمال ما أنت هتاخد السندوتشات.

العسكري: ما أنا هاخدهم بردوا .. انجر قدامي».

ودلالة هذا المشهد تكسب قوتها من المشهد السابق له مباشرة وهو قبول الضابط ما يدعيه أبو شامة على مسعد بأن معه مطواة قرن غزال، ويعد المشهد كناية عن السلطة السياسية الظالمة موجزة في الشرطة التي تلفق الجرائم أو على الأقل تُفرق بين المواطنين

على أساس غير العدل والحق.

وبدون مغالاة في هذا التفسير من الناحية الرمزية، فلقد تم استخدام البلدوزر لإزالة الحي العشوائي من قِبل رجال أبو شامة، وفي هذا دلالة رمزية من مستويين أولها نظرة إلى تقليل شأن قاطني هذه المساكن، فاحترام المسكن من احترام الساكن فيه – وكما يقال في التعبير الدارج: البيوت لها حرمة – وثانيها هو التأكيد على قانون متخيل وهو البقاء للأقوى بصرف النظر عن غياب القانون الرمزي المتمثل في الدولة.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

كشف التحليل النفسي للاشعور الخطاب السينمائي عن عدد من الخطابات الإيديولوجية:

١- وجود سلطة سياسية عاجزة عن التخطيط السليم لحل مشكلات المواطنين وخاصة مشكلة الإسكان، فهي سلطة تعتمد على التفكير الغيبي وعدم احترام التفكير العلمي، ونجد ذلك واضحًا في قول محروس أبو شامة حتى يمكن لسكان الأرض من حل المشكلة التي يسببها لهم وضع يده على أرضهم، حيث قال: «اقول لكم تعملوا ايه.. تقدموا عرايض لوزارة الإسكان وهي بقى اللي تسكنكم بمشيئة الرحمن. هي يعني الإسكان مشكلة دي حاجة بسيطة خالص».

٢- فشل الفكر الرأسمالي وسياسة الانفتاح الاقتصادي، وعجزها في تحقيق العدل الاجتماعي بين المواطنين داخل المجتمع الواحد.

٣- بداية وجود أنماط من الشخصيات والتكتلات الاجتماعية والمجتمعات المغلقة المنعزلة ذات القيم والعادات الثقافية المغايرة لقواعد الاستعارة الأبوية داخل المجتمع المصري.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

يعد خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* هو الخطاب السائد على مدار

الفيلم، وبالرغم من ظهور خطاب الجامعة من حين لآخر إلا أن تأثيره جاء سطحيًا ظاهرًا على المستوى الشعوري، ولم يظهر خطاب التحليل النفسي طوال الفيلم. أما فيما يتعلق بخطاب السيد فتجسد بشكل لا شعوري في الرفض الدائم له باعتباره دال مفقود، دال غير مؤثر، وكان هذا الدال هو الحاكم. ولقد حل محله دال القوة وخاصة البدنية، ومن ثم تم رفض القانون الاجتماعي ليحل محله قانون الغابة، البقاء للأقوى، ومن ثم تجسد خطاب السيد في دال القوة.

أما عن الشخصيات وتجسيدها لأي من الخطابات اللاكانية الأربعة، فيمكن أن نوضح ذلك فيما يلي من نقاط:

١- سكان عزبة الصفيح: جسد مسعد وقشطة وسيد الوش - باعتبارهما الشخصيات التي تم التركيز عليها كنماذج لسكان عزبة الصفيح - خطاب الهستيري الذي لديه رغبة يريد أن يوجهها للسيد حتى ينتج عنها المعرفة، ولكن غياب خطاب السيد (ممثلُ في الشرطة) وظهوره على نواحي متفرقة من الفيلم يعكس عدم توصل من يمثل خطاب الهستيري داخل الفيلم إلى رغبته أو على الأقل عدم مساعدة السيد له في إعطائه المعرفة التي يرغبها لأن السلطة الرسمية ليست السيد. وتشير الدلالة العميقة لهذا الموقف إلى النظرة السلبية إلى الإنسان بوجه عام في مصر، فهو عليه واجبات، وليس من حقه أية حقوق، فينبغي من عقاب مرتكب الجريمة دون محاولة منع أسباب الجريمة ذاتها، وتسهم هذه الدلالة فيما تم الإشارة إليه في النقطة التحليلية الأولى عن أن صورة قاطني العشوائيات تم عرضها مهمشة وسلبية تمامًا.

٢- محروس أبو شامة: يمثل محروس أبو شامة خطاب السيد ويمثل أهل عزبة الصفيح العبد، والصراع هو صراع حتى الموت من اجل اعتراف السيد برغبتهم الإنسانية في الوجود والحياة أو قبوله فيكون دوره كاملًا.

٣- خالد المحامي: على الرغم من محدودية تأثير هذا الدور إلا أنه هو الوحيد

الذي جسد الخطاب الذي يرغب الفيلم على مستوييه السطحي والمتعمق في تأكيده، وهو خطاب الجامعة متجسدًا في عبارة: «العدل هياخد مجراه». هذه هي الرغبة الأساسية التي سعى قاطني العشوائيات في الخطاب النفسي للفيلم إلى توصيلها للسلطة، ولكن أهملت السلطة ما يمكن أن يساهم في وضع هذه القاعدة، فالعدل يشمل مضامين عديدة أهمها سيادة دولة القانون. ومن هذا المنطلق يمكن القول أنه ربما كانت هذه من الإشارات القوية إلى بداية وجود ملامح داخل المجتمع المصري وقت عرض الفيلم توضح غياب دولة القانون والعدل الاجتماعي.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

يعد المشهد الأخير هو تجسيد للإجابة على المعادلة القائلة: «لو... حدث...»، حيث تعبر كلمة «لو...» عن المشهد الأول (جملة الشرط) في حين تعبر كلمة «حدث..» عن المشهد الأخير (جملة الجواب). وفي سياق المشهد الأخير نجد أن الخطاب الأساسي للفيلم يدور في سياق الجملتين التاليتين: «لو كان القانون المكتوب له تأثيره لما كان هناك حاجة لقوانين متخيلة شفوية بديلة».

ولقد أظهرت الصورة السينمائية في المشهد الأخير – كما أشرنا من قبل – طفلتين بثياب بيضاء جالستين على الأرض وسط حطام العشش في عزبة الصفيح بجوارهما سيدة عجوز وتقف في جانب المشهد قشطة ومسعد، وبدأ المشهد بلقطة كلية متحركة لجهة اليسار لمشهد الحطام وإظهار الطفلتين والسيدة العجوز وقشطة ومسعد في صورة كلية ثم تم تقريب الكاميرا على الطفلتين ثم قشطة وهي تبكي.

ويشتمل هذا المشهد على خطاب له دلالته في الفيلم، ففي نهايته تم التركيز على أخر لقطة في الفيلم وتثبيتها وهي قشطة ومسعد داخل سيارة الشرطة (البوكس)، وهما مقيدين بالقيود البوليسية المعروفة (الكلابشات) ومحاطين بالعسكر. ويعني الحطام هنا تحطيم آمال سكان عزبة الصفيح، ولكن كلمة المحامي لقشطة هو إعطاء الأمل لهم من

جديد، والذي تمثل في الطفلتين المرتدتين ثياب بيضاء فهما رمز الأمل.

وتُفهم دلالة هذا المشهد في سياق خطاب الجامعة *Discourse of the university*، والذي عبر عنه المحامي في أخر جمل الحوار في الفيلم بقوله: «متخافيش يا قشطة أنتِ كنتِ في حالة دفاع شرعي، والعقود إللي مع أبو شامة كلها مزورة، وفي النهاية العدل هياخد مجراه».

وطبعًا إن خطاب الجامعة الذي ختم به الفيلم والذي تكون فيه المعرفة هي المحرك الأساسي انطلاقًا من حقيقة أنها تتأسس على السيادة تتوجه نحو رغبة الذات المنشطرة لتجعلها متكاملة. حيث قاد السيد – والذي عبر عنه في المشهد الأخير رجل القانون– الذات لتحريرها من افتتانها بصورتها المرآوية وقوانينها الخاصة والتي تم التعبير عنها طوال الفيلم، والتي كانت تدور حول تهميش واضح لدور السلطة الرسمية طوال أحداث الفيلم سواء لمعرفة عدم جدواه على النحو الذي تم التعبير عنه لدى قاطني العشوائيات أو عدم وضعه في الاعتبار على النحو الذي مثله محروس أبو شامة.

ولكن ظهور خطاب الجامعة على هذا النحو ليس معناه تحرر الشخصية من القانون المتخيل الشفوي وانتقالها إلى النظام الرمزي ممثلًا في احترام القانون المكتوب والسلطة الرسمية، ففي الرؤية العميقة لهذا المشهد نجد أنه كجملة للجواب قد أشار إلى عدم تأثير وقدرة الأب الرمزي، حيث عجز عن تحقيق العدل الاجتماعي، فالحطام هو المشهد السائد الذي لم يعطي الجواب، وكأنه يقول: لا يمكن العيش إلا في قوانين متخيلة بسبب عجز القانون الأبوي الرمزي.

وما يؤكد هذا هو محروس أبو شامة الذي لم يتضح إن كان قد عوقب في سياق قانون الأب الرمزي أم لا ؟، والذي تبدى عقابه في سياق من قانون متخيل، وهو العدوان تجاهه في إطار الصراعات المرآوية.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي للفيلم في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١- يمثل الفيلم فترة مهمة في تاريخ مصر وهي فترة الثمانينات من القرن العشرين، ولا يعرض بشكل نقي كامل للعشوائيات فحسب، بل يناقش أيضًا صور متعددة لأفراد من المجتمع ككل. والخطاب الدينامي الرئيسي للفيلم هو تحقيق العدالة الاجتماعية التي غابت نتيجة الفشل في التخطيط السليم والتطبيق القانوني المضبوط للسياسات الإصلاحية خلال فترة السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، وأمر كهذا جعل وجود مناطق عشوائية في الواقع هو نتيجة طبيعية للفساد المالي والإداري والقانوني. ولما كان القانون الرمزي لا يحقق تكافؤ الفرص بين الأفراد أو العدالة الاجتماعية أو الحقوق، أندفع العديد في صياغات قوانين متخيلة بديلة تتفق مع الواقع، فتكون العشوائيات نتيجة عجز السلطة في توفير حياة كريمة للمواطن ومسكن ملائم له، والرشوة نتيجة لبطء الإجراءات الحكومية وتعقدها، والهجرة الداخلية والخارجية نتيجة للفقر أو تحسين الأوضاع، والمخدرات وسيلة للتغيب الإرادي عن مجتمع يضع قوانين ولا يطبقها، ويكون النصب والاحتيال والسرقة والنشل والبلطجة... الخ انحرافات اجتماعية واردة، وجميع هذه الظواهر والانحرافات تعتبر إفراز طبيعي للظلم الاجتماعي. ومن ثم نجد البنى الاكتئابية والعدوانية هي المخططات المتخيلة لحل غياب الأب الرمزي.

٢- إن الصورة المعروضة لمجتمع العشوائيات صورة سلبية في صورتها السطحية، حيث عرضت وكأن جميع قاطني العشوائيات في الواقع مجرمين وخارجين عن القانون، إلا أن الدلالة العميقة للصورة لم توضح هذا فتم تصويرهم كضحايا

وأصحاب حق، ولكن بقانونهم المتخيل وليس قانون المجتمع (القانون الرمزي) غير الموثوق فيه بالنسبة لهم. وهذا يعمل على وجود حالة من الثنائية لدى المُشاهد (الذات) فيما يراه في الشاشة السينمائية (الصورة المرآوية) التي تعكس خطابًا خطيرًا فيما بين السطور يؤكد الصراع الاجتماعي بين فئات المجتمع الواحد لغياب – أو تغييب – الأب الرمزي نظرًا لضعفه أو فشله. ولم تقف حدود الثنائية المعروضة عند قاطني العشوائيات فحسب، بل غيرهم من أفراد المجتمع ككل مثل محروس أبو شامة.

ب – فيلم الغجر [٣]

بيانات الفيلم:

تأليف: ماجدة خير الله.

إخراج: إبراهيم عفيفي.

سنة العرض: ١٩٩٦.

مدة عرض الفيلم: ساعة وخمسون دقيقة (١١٠ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

يروي الفيلم قصة مجموعة من الغجر نشاطها التسول والسرقة وتجارة السلاح تحت إدارة زعيمهم الذي يُدعى «الضبع» إلا أن «مسعد» أبن الزعيم يدخل السجن نتيجة اتهامه بالسرقة، حيث يقوم «قدوره» بإبلاغ الشرطة عن مسعد لرغبته بأن يصبح زعيمًا للغجر بدلًا منه لأن من تقاليد الغجر أن من حق مسعد الزعامة بعد أبيه. يقوم ضابط الشرطة يوسف بالقبض على مسعد ويُحكم عليه بالسجن. ينتهز قدوره فرصة وجود مسعد في السجن فيقتل الضبع ليكون مكانه زعيمًا. من ناحية أخرى يعيش مسعد قصة حب مع الغجرية بدارة، التي تسعى إلى الانتقام من الضابط يوسف، ولكنه نتيجة إصابته ونقلها له إلى المستشفى يعدها بالعمل على تغيير حياة الغجر. يهرب مسعد من السجن

حتى ينتقم من قدوره بعد معرفته بما فعله ويقتله، ويصبح زعيمًا للغجر، ولكنه يكون ظالم، ويقتل الغجرية فلافل لأنها تزوجت من خارج الغجر. ترفض بدارة الزواج من مسعد نتيجة ذلك، وينجح الضابط يوسف في القبض عليه وعلى غيره من المجرمين داخل جماعة الغجر. وينفذ وعده في تغيير حياة الغجر إلى حياة أفضل مما هي عليه .

مقدمة الفيلم والمشهد الأول:

يبدأ الفيلم بمشهد متحرك لصحراء في خلفيتها مناطق سكنية مخططة، ثم استقرت حركة الكاميرا على جبل من الفيلم، ثم بعد ذلك تحركت الكاميرا وأتت بلقطة متحركة لمجموعة الغجر وهم مرتحلين إلى مكان الصحراء. وكانت الخلفية السمعية لهذه المشاهد في مقدمة المشهد الأول هو أغنية، ونعرض لكلماتها فيما يلي:

ما بنعرفش إحنا مين

أجدادنا جم منين

في دفاتر الحكومة

ما أحناش متقيدين

وكان أول مشهد في الفيلم يجمع بين بدارة وحكيم طبيب الغجر، حيث دار بينهما الحوار التالي:

«**بدارة** : أزيك يا عم حكيم.

حكيم: زي ليل الشتا طويل وبارد.

بدارة : قول أنك كبرت وعجزت.

حكيم: الزمن لا ساب قبلي ولا هيسيب بعدي.

بدارة : حكيم.. بس يا خسارة دواك (دوائك) مر.

حكيم: مفيش أمر (أكثر مرارة) من المستخبي.

بدارة : خلاص أقرأ لي أيه المستخبي على جبيني (يصمت الحكيم وينظر لجبينها فتقول له بدارة بفزع) أيه مالك يا عم حكيم خضتني (أفزعتني) ما تقول.

حكيم: عليكي بالصبر.

بدارة : الصبر اخترعوه للمظاليم.

حكيم: الصبر فضيلة.

بدارة : فضيلة الغنم والمعيز.. إحنا عايزين قوة.

حكيم: القوة فضيلة الوحوش.

بدارة : خلاص يبقى أتكتب على جبين الغجر يبقوا وحوش.

حكيم: صعبان عليّ أشوفك لابسة جلد نمر وأنتِ قلبك مليان حب.

بدارة : يعني أيه ؟.

حكيم: يعني عايز أقول لك أن إللي جاي غير إللي فات.

بدارة : قل لي كلام أفهمه.

حكيم: أهو كله كلام في كلام لا البعيد هيقرب ولا القلب الحديد هيلين (يقوم ويتركها).

بدارة : (تتبعه مسرعة) أيه مش هتكمل كلامك.

حكيم: الحكيم النهاردة عليل».

وهذا المشهد قد تم تصويره بلقطات قريبة، ونلاحظ منه مع مقدمته أنه يعبر عن دينامية التمزق والتفتت والجهل بمعرفة الذات لذاتها، فالأنا لا يمكنها التعرف على حدود ذاتها وإدراك كيانها ككيان مستقل له خصائصه الإنسانية الفريدة، فلا يزال يعيش في حالة من التبعثر والبدائية وعدم وجود الاندماج داخل رحم القانون الاجتماعي والسلطة الأبوية، فهي حالة من حالات الانفصال الكامل عن النظام

الرمزي وتقاليده.

ونجد ذلك واضحًا في المشهد فكل من الحكيم وبدارة مجرد صورة مرآوية لبعضهما البعض، فالحكيم ليس بحكيم لأنه لا يمثل السلطة العارفة ولا يعتد به كخطاب للجامعة لعدم قدرته على تحقيق ذاته في قلب النظام الرمزي للمجتمع. ومما يوضح ذلك أقوال الحكيم التي نذكر بعضها: «الزمن لا ساب قبلي ولا هيسيب بعدي»، «يعني عايز أقول لك أن إللي جاي غير إللي فات»، «أهو كله كلام في كلام لا البعيد هيقرب ولا القلب الحديد هيلين»، «الحكيم النهاردة عليل». وقد يكون أقرب الخطابات التي تنطلق منها كلمات أغنية البداية والمشهد ككل هو خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* إلا أن الرسالة أو الخطاب الذي يتم توجيهه إلى الآخر يتوجه بشكل كامل الغموض لا يُمكِن الآخر من مساعدة الذات في التوصل لرغبتها.

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولًا: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

إن صورة قاطني العشوائيات (الغجر) كما يعرضها الفيلم سلبية في مجملها فهي مُضطهدة، واكتئابية، وعدوانية، وفصامية، وسيكوباتية، وعشوائية. ويمكن أن ندلل بأكثر من موضع من الحوار داخل الفيلم على سبيل المثال: ما قالته بدارة للحكيم : «اتكتب على جبين الغجر يبقوا وحوش»، وما قالته لمسعد: «الناس كلها نايمة في ستر وأمان وإحنا قاعدين فوق الجبل زي الديابة نستنى طلوع الشمس علشان ناخد رزقنا من جيوب الناس»، وكذلك ما ذكرته حسنات زوجة قدوره للضبع عن حال الغجر: «عايشين ناس تاكل البلح وناس تنضرب بالشماريخ عمود الميزان مايل يا كبيرنا»، وما قاله الضابط يوسف عن الغجر: «الغجر دول شوية حرامية ومتسولين وخارجين عن القانون وبؤر فساد». وفي ذلك كله تدليل على تأكيد الصورة السينمائية على رؤية سلبية لجماعة الغجر كجماعة من قاطني العشوائيات.

وفي التحليل العميق للعلاقة بين الصورة المعروضة للغجر وغيرها من صور أخرى لجماعات مختلفة عنها داخل الفيلم نجد أن هناك ملامح من شعور الغجر بالاضطهاد والعدوانية من خلال الآخرين، ومن ثم يكون الانحراف الاجتماعي تجاه الدولة أو رفض قوانينها، والانعزال عن المجتمع ووضع نظام قانون متخيل خاص بهم منفصل عن النظام الرمزي للمجتمع هو أمر له ما يفسره، ونوضح ذلك من خلال الكراهية الشديدة لممثلي النظام الرمزي مثل رجال الشرطة والسلطة بوجه عام.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

فيما يتعلق بالتفاعلات الأسرية داخل جماعة الغجر، فالصورة المؤثرة التي تم الإشارة إليها – رغم ضعف تكرارها – هي قوة شخصية الزوجة أو المرأة بوجه عام على الزوج أو النموذج الذكري، سواء في استهانتها بالزوج وجعله كخادم أو في كونها الموضوع الذي يتحكم في شكل العلاقة فهي التي تختار الزوج المناسب لها أو لها إمكانية الرفض والقبول للزواج أو العلاقة، ومن ثم كانت صورة المرأة هي الموضوع المُحرك للرغبة والذي يملك القدرة على الحب وقوة الشخصية ومحور الأحداث داخل الفيلم. ولكن رغم ذلك فإن الدلالة التحليلية النفسية العميقة لصورة المرأة لا تجعلنا نتسرع في الحكم على ما تبدى في الصورة السينمائية الظاهرة، إذ أن التحليل العميق للمشاهد التي أشارت إلى علاقات أسرية أو علاقات بين الجنسين تشير إلى اختزال وظيفة المرأة في اعتبارها مجرد أداة للعاطفة والجنس والاستعراضية، وتتفق هذه الدلالة الدينامية العميقة مع الواقع النفسي الاجتماعي لصورة المرأة في مثل هذه المجتمعات المغلقة بخاصة والمجتمع المصري – وقت عرض الفيلم والوقت الحالي – بعامة، حيث لا تزال المرأة تطالب بالمساواة بالرجل وتتقلص حريتها من فترة لأخرى ويُهمش دورها وتختزل وظيفتها رغم أنها كيان إنساني مكافئ تمامًا للرجل ويتكاملا معًا.

أما فيما يتعلق بالتفاعلات بين الشخصية فعرض الفيلم نمط من التكاتف والتعاون بين أفراد الجماعة، حيث لهم رئيسهم (كبير الجماعة) الذي يتوافقوا مع ما

يضعه لهم من قوانين وعادات وقيم تقع جميعها في سياق النظام المتخيل، بل أكثر من ذلك أن هذا القائد هو الذي يتولى تقسيم الغنائم تبعًا لرؤيته الخاصة على كل فرد داخل المجتمع الصغير. وجديرًا بالذكر أنه لم تتبدى أية صراعات ذات دلالة فيما بين أفراد الجماعة إلا في مقابل قائدهم عندما تعرضوا للظلم، ولم يكن ذلك من تلقاء ذاتهم بل كان بعد مساعدة ممن توازي قائد الجماعة، ونقصد بها الغجرية بدارة. وربما يشير هذا إلى التلميح الرمزي عن قوة الحشد في مقابل ظلم القائد (الرئيس) والحاجة إلى وجود من يساعد الجماعة (الشعب) في تحقيق العدل، وهو متكرر من فترة الثمانينيات كما سبق وأشرنا في تحليل فيلم عزبة الصفيح.

ولقد أشار الفيلم لأنماط الأنشطة المجتمعية والجوانب الثقافية في جماعة الغجر مثل الأفراح من حيث نحر الذبائح والرقص بالأسلحة والألعاب النارية والاكتفاء بالإشهار وسط الجماعة دون وجود عقود زواج شرعية. وكذلك القيم والعادات من حيث عدم زواج الغجرية بخارج جماعتها أو وراثة القيادة.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

يعتبر الدال الأساسي المستخدم في التعبير هو دال القدرية والتفكير الغيبي، ولقد استخدم للتعبير عن العديد من المدلولات، أهمها: تبرير رفض النظام الرمزي للمجتمع من قبل جماعة الغجر وتشييد نظام متخيل خاص بهم نظرًا لتميزهم، فهم فقراء يسرقون حتى يأكلوا وقانون المجتمع لم يفرق بينهم وبين الأغنياء الذين يسرقون، وكذلك حتمية العدوان تجاه السلطة والجريمة تجاه غيرهم من أفراد المجتمع. ومن ناحية أخرى قد يكون المدلول على هذا الدال أكثر عمقًا من حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعي الفعلي خلال فترة التسعينات من القرن العشرين بصفة خاصة أو على الأقل خلال فترة عرض الفيلم حيث كانت بداية لعودة ظهور التيار الديني المتشدد في صورته الفجة – التي تقوم على التغييب الكامل للعقل والانصياع وراء الخرافات – وتنفيذ العديد من العمليات الإرهابية ضد المدنيين وبصفة خاصة من الشخصيات

ذات التأثير الثقافي والسياسي.

ولم يقتصر تبلور دال القدرية والتفكير الغيبي في شخصية طبيب الغجر حكيم، بل في أكثر من مشهد داخل الفيلم مثل: الإذعان التام بدافع القدرية وقبول الغجر بالبديل الأبوي من حيث حكم قدوره بدلًا من الضبع، والقدر أن تكون الجريمة هي العمل الأساسي للغجر، واللجوء إلى الودع أو قراءة الجبين أو النجوم للكشف عن المستقبل، وحتمية الرضا بالمقسوم دون محاولة واقعية للتعديل الشخصي، والتأكيد على عجز القانون الاجتماعي في مقابل حتمية القانون القدري والغيبي.

ونذكر فيما يلي كلمات أغنية ذكرت في سياق الفيلم تعبر عن دال القدرية والغيبية:

«إحنا الغجر زي القدر

ناكلها بالحلاوة ناكلها .. ناكلها بالذكاوة ناكلها

ناكلها مالحة دلعة ناكلها.. ناكلها وهي والعة ناكلها

ونعيش زي إللي عاشوا.. نعيش نعيش نعيش

ما كلنا ولاد تسعة .. وآه يا بخت إللي اعتبر

إحنا الغجر زي القدر».

وهنا يتضح دال القدرية والغيبية باعتباره معبرًا عن مدلول وهو جماعة الغجر في حد ذاتها. وللغيبية نمطين أساسيين: التفكير الديني والتفكير الخرافي السحري وكل من نمطي التفكير لا يقيم للعلم أو للواقع أي اعتبار بل ويرفضهما ويرفض قوانينهما.

ويعد الإسقاط هو أكثر بنية متخيلة تواترًا داخل الفيلم، ويتبدى هذا في تبرير العدوان الموجه نحو المجتمع والسلطة في صورة الجريمة، نظرًا لأن المجتمع سواء أفرادًا أو سلطة يرفض مثل هذه الجماعات المهمشة. ومن ثم يكون العدوان تجاه الأب المتخيل – البديل للأب الرمزي في المجتمع – في جماعة الغجر وقتله هو إسقاط نظرًا لشعور بظلمه نتيجة الطمع في احتلال مكانه. ومن هنا يكون قتل الأب لأنه ظالم ليس

لأنني طامع في مكانه.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

تعكس الصورة السينمائية استحالة بقاء أب متخيل للجماعة بخلاف الأب الرمزي للمجتمع، أو بعبارة أخرى أن الصراع بين الجماعة والأب المتخيل لا يعدو أكثر من كونه صراع مرآوي مع الآخر الصغير دون دخول الآخر الكبير أو الامتثال للاستعارة الأبوية للمجتمع، والتي تم الانصياع لها في النهاية، وكأن لسان حال الصورة السينمائية هو رفض مثل هذه المجتمعات العشوائية بصورتها المختلفة مع الاستعارة الأبوية أو قانون الأب الاجتماعي.

ومن ثم فالسلطة داخل جماعة الغجر سلطة مرفوضة تتعرض للصراع من الجماعة والسلطة الرسمية، كما أن السلطة الرسمية ذاتها أو الأب الرمزي للمجتمع كانت عرضة للرفض والصراع من قِبل جماعة الغجر وسلطتها، كما توجهت صورة الأب الرمزي سواء داخل الجماعة أو المجتمع بشكل سلبي نحو جماعة الغجر.

ونجد صور متعددة للأب المتخيل داخل الجماعة وفي مجملها كانت ذات توجه سلبي نحوها، وصراع دائم معها في سياق ديناميات المرآة. فعلى سبيل المثال كان «الضبع» هو أول أب متخيل للجماعة داخل الفيلم وتم الصراع معه بالقتل ليحل محله مَنْ قتله وهو «قدوره» والذي يعد نموذجًا بديلًا للأب الرمزي (أب متخيل) داخل جماعة الغجر، كما أن قدوره قد قُتِل أيضًا من خلال مسعد أبن الضبع ليحل محله كأب بديل، والذي لم يستطع أن ينجو بنفسه من السجن من خلال الأب الرمزي للمجتمع (السلطة الرسمية) بعد أن حل محله.

ومن هنا يمكن أن نوجز ما سبق في عنوان بسيط هو: «حتمية الانصياع للآخر الكبير أو السلطة»، ومن ثم فقراءة ما بين السطور في الدراما السينمائية تقودنا إلى أن الصورة المعروضة للأب الرمزي للمجتمع أو الاستعارة الأبوية أو السلطة الرسمية ترفض بقاء مثل هذه الجماعات، وتسعى إلى مساعدتها للتحرر من عشوائيتها، وهذه

الصورة بطبيعة الحال هي صورة مأمولة أكثر من كونها صورة تعبر عن الواقع الاجتماعي الفعلي.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

يمكن القول أن جميع أساليب حل العقدة الفيلمية قد اعتمدت على مستويين من الصراع طوال مدة عرض الفيلم، وهما: الصراعات المرآوية، والصراع مع الآخر الكبير، ولكن في نهاية الفيلم إشارة إلى انتقال جماعة الغجر إلى الانصياع للسلطة والالتزام بقانونها. ويتفق أسلوب حل العقدة الفيلمية مع النظام الرمزي للمجتمع الفعلي مع حيث ضرورة الالتزام بالقانون المجتمعي ورفض العشوائية والهمجية.

ويمكن القول أن الحل على هذا النحو هو صورة مأمولة لما ينبغي أن يحدث في الواقع، وهي رسالة مما بين سطور الخطاب السينمائي موجهة إلى السلطة من ضرورة أن يحكمها خطاب السيد الذي يتأسس على حقيقة كونه خادم فيهيئ للآخر إمكانية أن يصل إلى رغبته كنتاج لتوجيه المعرفة إليه.

ويمكن أن نوضح ذلك بجزء من الحوار الذي دار بين بدارة والمقدم يوسف بعد هرب مسعد من السجن في بداية الربع الأخير من الفيلم، والذي يعد بداية تجسيد خطاب السيد وانتقال جماعة الغجر من الحدود المرآوية الصراعية إلى حدود الآخر الكبير والامتثال لقانون الأب الرمزي، على النحو التالي:

يبدأ المشهد بدخول بدارة مُقيدة بالكلابشات إلى مكتب الضابط يوسف وهو جالسًا على مكتبه في لقطة متوسطة تجمع بينها وبينه وبين عسكري، ثم يأمره الضابط بأن يفك قيودها وينصرف (ويبدأ في تقريب حركة الكاميرا من يوسف في لقطة كبيرة) ويبدأ في تسجيل حديثه معها (لحظة التحرر من الصورة المرآوية أو القانون الخاص بمجتمع الغجر إلى الالتقاء بالآخر الكبير أو القانون الخاص والرسمي والمكتوب) ويطلب منها في بداية الحوار أن تخبره بمكان مسعد ولكنها لا تعرفه وحتى إن كانت

تعرفه فلن تخبره، فيوضح لها أن هذا الهروب من شأنه الضرر بالغجر، وفيما يلي جزء من الحوار:

المقدم يوسف: مسعد يرجع ووعد يا بدارة ولا من شاف ولا من دري ولا كِأنه هرب بس على شرط.

بدارة: أشرط يا بيه، إن شاء الله حتى بسكينة تلمة أنا تعبانة أوي.

المقدم يوسف: تساعديني ننظف الجبل وتبقوا بني آدمين وتعيشوا في النور وفي حماية القانون.

بدارة: نورني يا بيه أعمل أيه.

المقدم يوسف: في أيدك تنقذي أهلك وناسك وتعيشي محترمة زي بقيت الناس.

بدارة: هو وحد يكره يا بيه انتم اللي مش عايزين .. لا انتم ولا الزمن ولا الناس.. حد يطول يعيش نضيف من غير ما يتلفت وراه.

المقدم يوسف: حطي أيدك في أيدي يا بدارة أنا وعدتك ونفذت قبل كده ولا لأ .

بدارة: بس أنت طالب كتير أوي يا يوسف بيه.

المقدم يوسف: مش كتير عليكي ولا على القانون.

بدارة: أنت عارف إني مش لوحدي في الجبل.

المقدم يوسف: أنا معاكي يا بدارة وعارف اد ايه انتي طيبة وكويسة ويهمك ناسك ومصلحتهم.. هنسكنهم في بيوت وهندخلهم مدارس وهنشغلهم.. صدقيني يا بدارة أنا رايد ليكم خير.. عهد بيني وبينك.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

تكمن الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر في تجسيد فكرة الطوطم والتابو داخل مجتمع الغجر، فكبير الجماعة رغم توقيره واحترامه إلا انه دائمًا يتم التوجه نحوه

بالتخلص منه، ورفضه ومخالفة قوانين التابو المجتمعي للتوصل إلى التابو الاجتماعي أو بعبارة أخرى استعارة اسم الأب. والفيلم في مجمله استعارة مكنية للمجتمع المصري الواقعي وقت عرض الفيلم من حيث رفض هذا المجتمع والإتيان بأب رمزي بديل عن الصورة الواقعية، ليكون هذا الأب الرمزي مأمولًا أكثر من كونه واقعًا فعليًا. حيث يكون جنبًا إلى جنب مع قاطني مثل هذه المناطق العشوائية ومساعدتهم على تجاوز الصورة المرآوية والانتقال للنظام الرمزي.

ويؤكد تجسيد جريمة قتل الأب في مثل هذه المجتمعات – والتي أوضحتها الدراما السينمائية – والرضوخ للأب الرمزي داخل المجتمع على رفض ضمني لوجود أي مجتمعات بدائية أو غير مخططة لا تنطبق مع النظام الرمزي للمجتمع.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

كشف التحليل النفسي للاشعور الخطاب السينمائي عن عدد من الخطابات الإيديولوجية:

١- سيادة التفكير الغيبي والخرافي، وتأسيس العادات المجتمعية على أساس قواعد لا تقيم اعتبارًا للواقع أو للقواعد المنطقية.

٢- شيوع قيم الجريمة والخروج عن القانون في إطار مجتمعات مغلقة لها تأثير على المجتمع وبقيم مضادة للنظام الرمزي للمجتمع.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

يعد كلٌ من خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* وخطاب السيد الخادم *Discourse of the master-servant* هما الخطابين السائدين طوال عرض الفيلم، ولم يتبدى خطاب الجامعة أو خطاب التحليل النفسي بشكل يمكن أن نضعه في الاعتبار. ويمثل خطاب الهستيري جماعة الغجر قيادة ومجموعة، حيث تتخفى الرغبة كحقيقة ويتجه نحو السيد ليصل إلى المعرفة، ومن ثم تقبع هذه الجماعة في حدود الصراعات

المرآوية غير المترابطة المفتتة للذات كحالات مميزة للأفراد والجماعات والمجتمعات دون دخول اسم الأب والاندراج ضمن النظام الرمزي بقوانينه الثقافية المنظمة للعلاقات. ويمثل خطاب السيد السلطة الحاكمة وتحديدًا رجال الشرطة حيث يملك المعرفة فيوجهها تجاه الآخر من اجل مساعدة الآخر في التوصل إلى رغبته، والتي هي في حقيقة الأمر وفي ضوء ديناميات العلاقة بينهما هي رغبة الآخر الكبير، فالرغبة في الأساس هي رغبة آخر.

أما عن الشخصيات وتجسيدها لأي من الخطابات اللاكانية الأربعة، فيمكن أن نوضح ذلك فيما يلي من نقاط:

١- الغجر: يُجسد جماعة الغجر أنماط مختلفة – في الظاهر – من الصور المرآوية إلا أنها في مضمونها العميق وجوه متشابهة إلى حد كبير في تجسيد خطاب الهستيري سواء في شخصيات القيادة (الضبع على سبيل المثال) أو المعرفة (مثل: حكيم) أو التأثير (مثل : بدارة ومسعد) أو التهميش؛ فكل منهم له رغباته التي تنم عن احتياج لوجود آخر يعرفهم بها، وهذا الآخر ليس مجرد آخر (a) بل بالحري الآخر الكبير ($\mathcal{A}$) الذي يمكنه من أن يمنحه المعرفة التي تتيح له أن يحتل مكانًا في سياق النظام الرمزي بما يتوافق مع قوانينه المقبولة في المجتمع.

٢- المقدم يوسف: يُجسد المقدم يوسف خطاب السيد دون وجود أي منافس له في هذا السياق، فشخصيات مثل الضبع وقدوره ومسعد وبدارة لا يمكن قبول وجودها في سياق خطاب السيد لأن معرفته لا تقوى على إعطاء جماعة الغجر شرعية الوجود داخل السياق الرمزي. ومن ثم يملك المقدم يوسف المعرفة اللازمة لذلك وينطلق من كونه خادم يريد أن يحقق لهم المعرفة المنشودة دون إلغاء لوجود الجماعة بل تقنين وجودها كي تتماشى مع قانون الاستعارة الأبوية داخل المجتمع.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

اشتمل المشهد الأخير على خطاب له دلالته في الفيلم، حيث كان لجماعة الغجر، وهم ينتقلوا مع الضابط يوسف إلى المنطقة الحضرية المخططة التي وعدهم بها حيث تبدأ عملية إصلاح حياة الغجر.

وجملة الشرط وجوابه في سياق هذا الخطاب هي: «حتمية دخول الآخر الكبير لإلغاء المتخيل والانتقال إلى الرمزي».

ولذا فإن الخطاب المهيمن في هذا المشهد هو خطاب السيد *Discourse of the master* الذي وجه المعرفة إلى الآخر (جماعة الغجر) فمكنه من امتلاك رغبته ونقله من حالة غياب الاستعارة الأبوية إلى الانصياع للقانون الأبوي الثقافي، ومن ثم استطاع أن يحتل مكان داخل النظام الرمزي بعدما كان منفصلًا عنه، وهذا بفضل ما منحه له الآخر الكبير (*A*). ويشير هذا الخطاب إلى دلالة اجتماعية خطيرة وهي أن مثل هذه الجماعات العشوائية لا يمكن أبدًا أن تندرج ضمن النسق الرمزي ما لم يقم الآخر الكبير – ممثلًا في السلطة – بهذا بشكل حاسم لتتشكل الذات (*S*) لديهم، فبدون هذا التدخل الإجباري – إن جاز التعبير – ستبقى هذه الجماعات والمجتمعات في قلب حالة سقوط القيد (التمزق الكامل) أو حالة الصراعات المرآوية التي لا تسمح بطبيعة الحال من أخذ الذات مكانها في قلب النظام الرمزي أو بعبارة أخرى قدرة الذات على الاستعارة الأبوية.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي للفيلم في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١– أشار الفيلم إلى أنماط مختلفة من المجتمع رغم تركيزه على جماعة الغجر، ولكن ما أشار إليه من نماذج مجتمعية – فيما عدا السلطوية منها – تبدى بصورة سلبية تعكس رفض الاستعارة الأبوية غير المحققة للمعرفة بالذات، ومحاولة وضع

أطر جديدة للعلاقة معها بشكل انحرافي.

٢- تدل عملية وضع قوانين غير اجتماعية والانعزال عن القانون الاجتماعي إلى فشل السلطة في علاج المشكلة في الواقع، ومن ثم يكون الخطاب الرئيسي للفيلم: لا حل لمشكلة إلا بحتمية دخول الأب الرمزي.

ج- فيلم دم الغزال

بيانات الفيلم:

تأليف: وحيد حامد.

إخراج: محمد ياسين.

سنة العرض: ٢٠٠٥.

مدة عرض الفيلم: ساعة وخمسة وأربعون دقيقة (١٠٥ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

تدور أحداث الفيلم داخل أحدى المناطق العشوائية في محافظة القاهرة خلال فترة منتصف التسعينيات، حيث تعيش حنان الفتاة اليتيمة، والتي لم تكمل تعليمها، ويحبها كل من اللص عاطف والطبال ريشة، ولا تجد من يرعاها ويقف بجوارها بعد والديها سوى أصدقاؤه: جابر عميش وعم عبده. وفي ليلة زفافها يتم القبض على زوجها ويتم حبسه فيُطلقها بسبب إجبار والدته له على ذلك لتشاؤمها من حنان. تحاول حنان الحصول على فرصة عمل تجعلها تعتمد على نفسها دون انتظار مساعدة جابر وعبده، فتعمل عاملة نظافة في نادي صحي تملكه نادية وهى إحدى سيدات الأعمال التي تعطف على حنان وترتبط بها وكأنها بمثابة أبنتها. من ناحية أخرى ينضم الطبال ريشة لخلية إرهابية ويصبح أميرًا للجماعة الإرهابية ويهدد سكان الحي، وهذا بعد أن تعرض للضرب الشديد من اللص عاطف تنافسًا على حنان، حيث يحاول ريشة التقرب منها ولكنه يفشل. يموت جابر عميش في حادثة سيارة حيث كان اعتاد في ظل ظروف الفقر

المحيطة به أن يلقي بنفسه أمام سيارات ليبتز أصحابها بمبالغ مالية. وأخيرًا تكمن قوة هذا الفيلم في إبرازه لكيف أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية السيئة في المناطق العشوائية تسهل من اندماج قاطنيها في الخلايا الإرهابية المتطرفة.

مقدمة الفيلم والمشهد الأول:

اشتملت مقدمة المشهد على لقطات لحمام طليق في السماء وجابر عميش يشير له بالراية والتصفير كي يعود إلى غيته، حيث يربي جابر الحمام. والخلفية السمعية لهذا التتر هي مقطوعة موسيقية.

أما عن المشهد الأول في الفيلم فهو مشهد حفل زفاف حنان على عريسها الذي تزوجته بنوع ما من الإرغام فهي لا تملك حريتها نظرًا لأنها يتيمة، فلا يمكنها الاعتراض أو الاختيار لمن ترغبه زوجًا في المستقبل.

وتفاصيل المشهد الأول ذات لقطات متعددة، ولكن أهم ما يلفت نظرنا فيها هو لقطة بعض أفراد الخلية الإرهابية والذين تم تصويرهم من الخلف بلقطة متوسطة وهم متجهين نحو الفرح، وتخوف البعض منهم. وكذلك لقطة اللص الذي يُرهب المنطقة وهو يرقص في الفرح بالمطواة، وتعاطي المخدرات والخمور (البيرة)، والحزن الظاهر على وجه العروسة.

وفي ارتباط هذا المشهد بمقدمته نجد التأكيد على فكرة القيود وعدم الحرية، فالحمام في مقدمة المشهد مجبر على العودة للغية، فبالرغم من حريته الظاهرة إلا أنها تشير في تفسيرها العميق إلى التدليل على وجود قيود بدافع الانتماء إلى من يربيها (جابر عميش)، وهي نفس القيود التي تعرضت لها حنان في موافقتها على الزيجة غير المرغوب فيها. ومن ثم نجد دلالة رمزية حيث يرمز الحمام إلى حنان. وفي دلالة أكثر عمقًا نجد أن الحمام قد يكون – كما سنشير بعد ذلك – رمزًا لأهالي المنطقة العشوائية المقيدين بقيود متعددة سواء من حيث قيود البلطجة أو قيود الخلية الإرهابية ولا يجدوا مكانًا آخر سوى مساكنهم التي يقطنون بها داخل الحي.

ولعل الخطاب الأساسي الذي يُجسده المشهد الأول بصفة خاصة والفيلم بوجه عام هو خطاب الجامعة *Discourse of the university*، حيث ينطلق المشهد بتوجيه المعرفة تجاه الآخر المرآوي – والذي يمكن أن يكون المُشاهِد من جانب والآخر الكبير ممثلًا في السلطة الرسمية وصانعي القرار من جانب آخر – من منطلق حقيقة السيادة وهذه السيادة ليست سيادة القانون أو أحد من قاطني المنطقة العشوائية بل سيادة الصورة سيادة الكاميرا المتحركة سيادة الخطاب الذي يوجز الملامح الأساسية التي ستتشكل منها الأحداث داخل الفيلم سواء في التأكيد على الهروب نحو الغيبية سواء بالتطرف الديني أو تعاطي المخدرات والمسكرات أو ضعف الإرادة الشخصية وانعدام القدرة على الاختيار أو الصراع بين ممثلي البلطجة والخلية الإرهابية... الخ باعتبارها ملامح مسيطرة على المناطق العشوائية في الواقع الاجتماعي المعاش خلال فترة التسعينيات من القرن العشرين، ويمكننا – دون مبالغة – القول أنها لا تزال سائدة حتى الوقت الحالي ولكنها بشكل مختلف أكثر فجاجة وظهورًا خاصة بعد ثورة يناير ٢٠١١.

وتوجيه خطاب الجامعة على هذا النحو يهدف في دلالة عميقة إلى تعريف بما آلت إليه الشخصية المصرية المعاصرة، والتغير السلبي الذي يعكسه الفيلم في الشخصية المصرية في دلالة نفسية تتجاوز الصورة المعروضة. وكأن المشهد يسعى إلى محاولة رصد ملامح جديدة في الشخصية المصرية للتعرف عليها أو الوصول إلى حقيقتها كذات فاعلة.

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولًا: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

يمكن القول أن صورة قاطني العشوائيات كما عرضها الفيلم صورة محايدة تحوي نماذج متباينة بين إيجابية وسلبية، ولكن الصورة المعروضة يغلب عليها أن تكون سلبية تتسم بأنها: صورة مُضطهدة، واكتئابية، وعدوانية، وسيكوباتية، ومُغيبَة، وعشوائية. وهذه الأخيرة لا نقصد بها مجرد أن يكون الشخص قاطن المنطقة العشوائية بل أن يكون

هو نفسه عشوائيًا أو مندمجًا في سياق جماعة عشوائية على النحو الذي تتبدى فيه الجماعات الدينية المتشددة، فهي جماعات ليس لها كيان معروف أو جهة محددة مسئولة عنها في سياق القانون الرسمي. ويمكن أن ندلل على ملامح هذه الصورة بأكثر من موضع من الحوار داخل الفيلم، ولكن نذكر فقط جزء من الحوار الذي دار بين عبده وسيدة الأعمال نادية في سياق طلبه منها أن تأخذ حنان عندها في النادي الصحي لتبيت داخل النادي بدلًا من المنطقة العشوائية خشية أن تتعرض لأذى من أمير الخلية الإرهابية ريشة:

«**نادية:** مفيش عندكم رجالة في الحتة ليهم هيبة ليهم كلمة حد منهم يحميها.

عبده: هو الفقر بيخلي لحد هيبة.. إحنا كلنا في الحتة عاملين زي حمير العربجية بنجر إللي منقدرش عليه ونشيل إللي يقطم وسطنا.. الفقر كسرنا.. علشان كده الهلافيت والكذابين والاونطجية أتنططوا علينا ركبونا يا ست.. يا مدام انتم بتشوفونا وإحنا بنخدمكم.. ولازم نضحك وإحنا بنخدمكم علشان متزعلوش مننا.. انما لو جيتو وشفتونا جوه العشوائيات بتاعتنا.. مش هتصدقوا.. إحنا بلد تانية غير بلدكم».

ويوجز هذا الجزء من الحوار – على سبيل المثال وليس الحصر – العديد من الملامح الأساسية التي تُشكل صورة قاطني العشوائيات كما عرضها الفيلم. وتشير الدلالة التحليلية النفسية العميقة لهذه الصورة المعروضة إلى وجود انقسام في المجتمع المصري أو بعبارة أخرى وجود دولة داخل الدولة (الانشطار للدولة والمجتمع)، مما يعكس أن هناك داخل نفس المجتمع الواحد نظم رمزية متعددة وكثيرًا ما تكون نظم متعارضة مما ينبئ بحتمية حدوث الصراع في المستقبل، ويمكن أن نضع افتراض حل هذا الصراع بالثورة. فالصورة المعروضة ليست سلبية في مجملها بل يوجد بها نوع ما من التعاطف تجاه قاطني المناطق العشوائية.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

عرض الفيلم لأربعة أنماط من التفاعلات بين الشخصية، هي: جماعة المجرمين أو البلطجة، وجماعة الخلية الإرهابية، وجماعة جابر عميش وعبده وأسرتهما ومن بينها

حنان، وجماعة المهشمين من أهل الحي الذين لا يندرجوا تحت أي تصنيف من التصنيفات الثلاثة الأخرى ولم يتم التركيز عليهم بقدر كبير. وبين هذه الجماعات الأربعة صراع شديد ظهر بشكل أوضح في صراع جماعة المجرمين أو البلطجة، وجماعة الخلية الإرهابية داخل الحي، أما جماعة عميش وعبده وحنان فهي جماعة ضدهما تكاد أن تندرج ضمن المهمشين لولا التركيز عليهم كجماعة ايجابية لها دور مؤثر وأهمية كبيرة. ولعل الخطاب المسيطر على الجماعات الأربعة هو خطاب الهستيري الذي لديه رغبة قابلة للمعرفة ويوجهها لآخر كي يعينه على معرفتها حتى يحتل موضع السيادة.

ولكل جماعة من الجماعات الأربعة سلطة خاصة بها وقانون ثقافي يمثلها رغم وجودهم في نفس المنطقة وتحت نفس الظروف، ويتضح مما وراء الصورة المعروضة وقراءة ما بين سطور الخطاب أن ظهور الديناميات على هذا النحو لا يقف عند حدود المنطقة العشوائية بل يمكن تعميمه على حال المجتمع المصري ككل لتجسيد حالة من فقدان ملامح ثابتة للأب الرمزي داخل المجتمع وفقدان وجود صورة محددة للسلطة أو للقانون الرمزي، وإظهار القانون المسيطر بقانون شبيه بقانون الغابة حيث يكون البقاء للأقوى أو الأقدر على استخدام العدوان مع تهميش شديد وإيضاح لعجز السلطة الرسمية داخل المجتمع المصري ككل، والاتجاه نحو الغيبية الاجتماعية سواء في صورة التطرف الديني أو إدمان المخدرات.

ونلاحظ ذلك في العديد من المشاهد داخل الفيلم نذكر منها المشهد الذي سأل فيه الضابط بعض المهشمين من قاطني الحي بعد تخريب أفراد الخلية الإرهابية للمنطقة عمن يمكن أن يضعوه كفاعل، وأنكروا معرفتهم بذلك على اعتبار أن الحكومة تعرفهم أكثر مما هم يعرفوهم.

وفي مشهد آخر نعرض لجزء من الحوار الذي دار بين الضابط والقهوجي والسائق أثناء التحقيق معهم لمعرفة مكان ريشة أمير الخلية الإرهابية بعد أن قاموا بتوصيله عند الراقصة:

«**القهوجي**: سعادة الباشا تسمح لي اسأل حضرتك سؤال.

الضابط: طبعًا.

القهوجي: هو لما السيد رئيس الجمهورية يطلب من سعادتك طلب هتنفذه ولا لأ.

الضابط: هنفذه طبعًا.

القهوجي: أهو إحنا عملنا كده.. الشيخ ريشة زي ما سعادتك عارف رئيس جمهورية المنطقة وأمرني أجيب له عربية فجبت الأسطى بدري.

السائق: وأنا كمان يا باشا مقدرش منفذش طلب لرئيس جمهورية حتتنا».

وفي كل ما سبق وعرضناه كنماذج يشير إلى عجز السلطة الرسمية، وما يدلل على وجود هذا في الواقع هو إفراز مثل هذه النماذج داخل المجتمع، فإذا وجد نظام قانوني عادل سيندرج تحت ظله الجميع، فالعشوائيات كما عرضها الخطاب السينمائي أو الواقع الاجتماعي نموذج واضح لغياب العدالة الاجتماعية ولذا ليس بغير متوقع إفرازها لنماذج متباينة من الجماعات تتصارع فيما بينها من جانب وتتصارع مع السلطة من جانب آخر، وتتفق على رفض قانون المجتمع ووضع قوانين متخيلة بديلة في سياق الثقافة.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

يعتبر الدال الأساسي الذي سعى الخطاب السينمائي إلى التعبير عن قضيته من خلاله هو دال العشوائية والغيبية، والعشوائية المقصودة هنا ليست عشوائية المسكن من حيث البناء ولا حتى عشوائية القاطنين في المنطقة العشوائية بل عشوائية المجتمع ككل. فالجماعة المتشددة دينيًا أو الخلية الإرهابية تنطلق من دال العشوائية فرغم وجود تنظيم إلا انه لا يندرج بالقبول داخل سياق القانون الرسمي كما أن ما يوجهه من خطاب ديني يعد خطابًا عشوائيًا ليس له علاقة بالخطاب الرسمي، وجماعة البلطجة والإجرام هي جماعة عشوائية أيضًا، وينطبق نفس الأمر على الجماعات الأخرى داخل الحي العشوائي. كما نلاحظ دال

القوة وانتقاله من البلطجة إلى الجماعة الدينية إلى الغنى وعلاقته بالفقر.

أما العشوائية في سياق المجتمع ككل فقد تبدت في شيوع نماذج بلطجة رجال الأعمال ممثلة في الزوج السابق لنادية سيدة الأعمال وتهديده لها بحرق ناديها الصحي إذا طالبت برؤية أبنها مرة أخرى، وتوضح القراءة السينمائية لما بين السطور أن نادية نفسها كانت من منطقة عشوائية وكانت تمارس جريمة جنسية يرجح أنها البغاء. ولعل بداية دفاع حنان عنها أمام زوجها هي بداية التعامل مع حنان كصورة مرآوية وعلاقة ثنائية في ظل قانون رسمي عاجز.

وهذه العشوائية كدال في التعبير تعكس مدلول أعمق وهو تفسخ القيم التي يمثلها النظام الرمزي أو القانوني للمجتمع. ونجد ذلك واضحًا في أخر ما ذكره جابر عميش قبل وفاته بعد أن صدمته سيارة ألقى بنفسه أمامها حيث قال: «أنا عمري ما كان ليّ أرض في البلد وعمر ما كان ليّ أهل يسألوا عن أحوالي.. كان ليّ صحاب بس هي أحلى حاجة كنت بشوفها هي لما الشمس ما كنتش تشرق ألا أما تفتح الشباك وتطل منه دايمًا كان نورها بيسبق نور الشمس (يقصد حنان).. أنا ماليش أسم ولا عنوان أنا مواطن عشوائي.. صاحب العربية مالوش ذنب دي كانت شغلتي وبأكل منها عيش كنت بسترزق منها بردوا عشوائي.. بس عبده هيوحشني.. وصدقوني نورها كان دايمًا يسبق نور الشمس».

ويُقرأ كل من دال العشوائية ودال الغيبية بشكل أكثر عمقًا من حيث ارتباطه بالواقع الاجتماعي الفعلي في الفترة التي يجسدها الفيلم خلال فترة منتصف التسعينات من القرن العشرين بصفة خاصة – وربما حتى فترة عرض الفيلم وإلى الآن – حيث كان التيار الديني المتشدد في صورته الفجة التي تقوم على التغييب الكامل للعقل والانصياع وراء خرافة المظهر الخارجي، وانتشار الإرهاب ورفض السلطة الواقعية لعجزها عن أن تكون السلطة الدينية، والسيطرة على الأحياء العشوائية حيث انتشار ثقافة الجهل والتدين الشكلي وممارسات الدجل والشعوذة والتفكير الخرافي.

ويعد العزل والإزاحة هما أكثر أبنية متخيلة تواترًا داخل الفيلم، ويتبدى العزل في التناقض بين الفكرة والفعل، فعلى المستوى الشكلي التي تتبدى في الخلية الإرهابية نجد مظاهر التدين في حين أن الأفعال المسيطرة هي أفعال إجرامية. فالبلطجة والتخريب والعدوان تجاه الآخرين والسلطة هي المظاهر السائدة التي تعبر عن حالة هذه الجماعات. أما الإزاحة فنجده في نقل العدوان المفترض أن يوجه نحو السلطة العاجزة إلى العدوان بين أفراد المجتمع ككل، أغنياء وفقراء، ذكور وإناث، دين رسمي ودين شعبي، إرهاب وبلطجة... الخ، وكل منهما يجسد الصراعات المرآوية في نطاق المتخيل نظرًا لغياب الأب الرمزي.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

كانت صورة الأب الرمزي سلبية، فهو أب عاجز غير قادر على تحقيق العدالة الاجتماعية، بقانون غير مُعبر عن فعالية النظام الرمزي مما سمح بوجود بديل أبوي متخيل غيبي عشوائي، فالالتجاء إلى مظاهر التدين الشكلي العشوائي في فهمه كان هو الحل لفشل النظام الرمزي للمجتمع وعدم قدرته على القيام بدوره.

ونعبر عن هذه القضية بشيء من التفصيل، فالأب الرمزي للمجتمع ممثلًا في السلطة الرسمية لم يقوى على أن يكون قانونًا يحقق الأمن والعدالة بين أفراد المجتمع الواحد فوجود العشوائيات هو دليل عجز السلطة الرسمية عن تحقيق العدالة، وكذلك يعكس فشل السلطة الرسمية في الإمساك بأفراد الخلية الإرهابية – التي يمثل أفرادها جزء من النظام الرمزي الغيبي العشوائي مع جماعة البلطجة – عجزها عن تحقيق الأمن. ومن ثم يلجأ قاطني العشوائيات إلى قوانين بديلة متخيلة، ومن هنا فهم دولة داخل الدولة نظام داخل النظام لهم قانون خاص بهم، ويكون قاطني العشوائيات صيد سهل في أيدي الجماعات المتطرفة حيث يعد الفقر والمرض والجهل أرض خصبة للغيبيات والخرافات.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

على الرغم من وجود مستويين من الصراع داخل الفيلم، وهما: الصراعات المرآوية، والصراع مع الآخر الكبير أو السلطة الرسمية، إلا أن التفسير العميق في تحليل الفيلم يقودنا نحو أن التركيز الأكبر كان على الصراع مع الآخر الكبير. وتعكس نهاية الفيلم استمرارية بقاء الصراع دون حل، وإن كانت الصورة السينمائية قد أشارت إلى سيادة النمط الديني الغيبي العشوائي. ومن ثم يمكن القول أن هناك بداية تنويه نحو عملية إحلال وتجديد قد أشار لها الفيلم في الصورة الرسمية للأب الرمزي واستبداله بسلطة دينية.

ويتفق الأسلوب المتبع في حل العقدة الفيلمية مع الواقع المجتمعي قبل ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ حيث سيادة مظاهر التدين الشكلي والخطاب الديني في مقابل عجز النظام السياسي للمجتمع، بل واعتبار أي مؤسسة دينية تابعة له مرفوضة ممن يمثلون نمط الأب الرمزي الغيبي العشوائي.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

استخدم الفيلم أساليب الاستعارة والكناية في تشبيه أمير الخلية الإرهابية برئيس الجمهورية، وفي هذه الاستعارة تدليل قوي على فكرة أن مجتمع العشوائيات دولة مستقلة بذاتها لها قوانينها وقيمها الخاصة، وتؤكد الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر طوال الفيلم على عدد من المعالم الأساسية أهمها:

١- سيادة التفكير الديني المتطرف في فهم الدين، ووجود نماذج من ممثليه بدأ يفرض سطوته وحكمه على أجزاء من المجتمع (المناطق العشوائية) بما يشبه الاحتلال.

٢- عجز السلطة الرسمية عن إعلاء قيمة القانون والضرب بقيمه عرض الحائط مما يجعل القانون عاجز عن تحقيق العدل فيتم البحث عن قوانين بديلة تحققه،

ويكـون القـانون الإلهـي هـو البـديل المـأمون – وإن كـان بفهـم عشـوائي غـير منظم.

٣- اختزال قيمة الإنسان في القيمة المادية وكأنه سلعة تباع وتشترى.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

كشـف التحليـل الـنفسي للاشـعور الخطـاب السـينمائي عـن عـدد مـن الخطابـات الإيديولوجية:

١- رفض قيم الرأسمالية ونقد ما أفرزته سياسة الانفتاح الاقتصادي بتسلق بعض من الطفيليين من قاع المجتمع إلى قمته.

٢- سيادة التفكير الغيبي ممثلًا في وجود التيار الديني المنغلق والمتشدد مـن ناحيـة، وتعاطي المخدرات والمسكرات من ناحية أخرى.

٣- عجـز السـلطة الواقعيـة عـن تحقيـق متطلبـات أفـراد المجتمـع وتـوجههم نحـو حالات من التـدين الشـكلي في طلـب عـون السـلطة الغيبيـة سـعيًا للوصـول إلى احتياجاتهم.

٤- التأكيـد عـلى وجـود قـانون الغابـة أو قـانون البقـاء للأقـوى، وفشـل القـانون الرسمي والصراع مع ممثليه والشعور بالاضطهاد منهم والعدوان تجاههم.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

يعـد كـل مـن خطـاب الهسـتيري *Discourse of the hysteric* وخطـاب الجامعـة *Discourse of the university* هما الخطابين السائدين طوال عرض الفيـلم، ولم يتبـدى خطاب التحليل النفسي بشكل يمكـن أن نضـعه في الاعتبـار، أمـا خطـاب السيد فكـان منقسمًا بين السيد الواقعي العاجز أو السيد الغيبي العشوائي.

ويمثـل خطـاب الهسـتيري قـاطني المنطقـة العشـوائية – بـما فـيهم جماعـة البلطجـة والخلية الإرهابية – وسيدة الأعمال نادية، حيـث تتخفـى الرغبـة كحقيقـة ويتجـه نحـو

السيد ليصل إلى المعرفة، ولكن لآن الرغبة موجهة إلى سيد عاجز أو غيبي عشوائي وكل منهما وجهين لعملة واحدة، ظلت الرغبة غير معلومة. وأنطلق الفيلم كما سبق وأوضحنا من خطاب الجامعة في المشهد الأول الذي حاولت فيه الصورة السينمائية أن توجز الملامح الرئيسية لمحاور الفيلم الأساسية إلا أنها فشلت في التوصل إلى الحل.. فشلت أن تصل إلى الرغبة لان الرغبة لدى لاكان تتخفى في سلسلة الدوال.

والفكرة الأساسية التي كان الفيلم يسعى إلى محاولة معرفتها هو السعي نحو إجابة السؤال: ماذا حدث لمصر وللمصريين ؟ ولم يقدم الفيلم الإجابة التي تسهم في أن ينتهي بخطاب الجامعة بل حتى نهايته كانت في خطاب الهستيري غير القادر على معرفته رغبته لعدم وجود السيد الذي يمكنه من مساعدته. ومن ثم بقيت الصورة في حدود الصراعات المرآوية والصراع مع الآخر الكبير لعجزه أن يعطي التكامل المجتمعي أو أن يدرج الشخص في بوتقة النظام الرمزي.

أما عن الشخصيات وتجسيدها لأي من الخطابات اللاكانية الأربعة، فيمكن أن نوضح ذلك فيما يلي من نقاط:

١- المنطقة العشوائية: جسد قاطني المنطقة العشوائية خطاب الهستيري، ويشترك معهم في هذا من لا ينتمي للمنطقة مثل مدام نادية.

٢- الخلية الإرهابية والبلطجة: يمثل ريشة وأفراد الخلية الإرهابية، والبلطجي عاطف وأعوانه قسم من خطاب السيد وهو خطاب السيد الغيبي العشوائي الذي يسعى لفرد هيمنته وسطوته بدافع امتلاكه المعرفة التي لا يملكها غيره من قاطني المنطقة العشوائية. ولكن على الرغم من سعيهم نحو فرض سلطتهم وسيادتهم بدافع امتلاكهم لهذا الخطاب إلا أنهم لا يمثلوا النظام الرمزي، ومن ثم كانوا مرفوضين من قاطني المنطقة العشوائية وكانوا أدعى للصراع معهم من الإذعان لهم.

٣- رجال الشرطة: يُمثل رجال الشرطة الجزء الأكثر تأثيرًا من خطاب السيد الذي شاركهم فيه أفراد الخلية الإرهابية، وهذا التأثير أتي من كونهم ضمن سياق النظام الرمزي؛ ولكن رغم ذلك جاء الخطاب مشوشًا لأنه غير قادر على تحقيق الكفاية والعدالة بسبب سيطرة متغيرات جديدة منها قوة البلطجة في مقابل ضعف القانون، وسيادة الدين في مقابل الواقع. ومن المعروف أن الدين يقوم على اليقين في حين أن الواقع يقوم على الاحتمالية، ومع ضعف السلطة الرسمية ارتفعت أسهم الخطاب الديني المتشدد وتفسخ النظام الرمزي.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

يعد المشهد الأخير بمثابة إجابة عن السؤال المطروح ماذا حدث للشخصية المصرية، وما أسباب التغير السلبي الذي يعكسه الفيلم عنها ؟. ونجد الإجابة في المشهد الأخير (جملة جواب الشرط) حيث قتلت حنان دون معرفة قاتلها على أثر تبادل إطلاق النار بين الشرطة وأفراد الخلية الإرهابية للقبض على ريشة أمير الخلية. حيث يعرض المشهد لحنان وهي واقعة على الأرض ومقتولة وتجلس بجوارها مدام نادية وعم عبده ويبكيان عليها، ثم لقطة للحمام وهو في السماء وعم عبده يحدث نفسه والحديث موجه إلى جابر عميش الذي راح ضحية لحادث سيارة، ثم مدام نادية وهي تبكي ووجهها على تعبيراته آثار الصدمة، ثم لقطة بها ازدحام وفي الخلفية تكرار لأخر ما قاله جابر عميش بصوته عن حنان قبل موته، ثم ريشة وهو جالس على كوبري بملابس غير مكتملة. يدفعنا كل هذا إلى القول بأن الخطاب السائد في هذا المشهد هو خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric*، وكأن لسان حال الشاشة السينمائية هو الفشل فيما سعت له في المشهد الأول من الفيلم، أعني أن تكون خطابًا للجامعة حتى النهاية، والمشهد الأخير على هذا النحو يعني عدم القدرة على الفهم وكأن الصورة السينمائية قد أعطت للآخر سواء الآخر الصغير (المُشاهد) أو الآخر الكبير (السلطة)

سؤالًا لم تنجح في إجابته، وهو ماذا حدث للشخصية المصرية ؟!.

والخطاب على هذا النحو يجعل ذهن المُشاهد لا يقف عن التفكير في قضايا تتعدى حدود خطورة المناطق العشوائية لتصل إلى حدود الإنسان العشوائي أي وجود هذه الأنماط وشيوعها داخل الشخصية المصرية والسيطرة عليها وتغييبها بل ومنازعتها للأب الرمزي في المجتمع سواء المجتمع الواقعي أو المتخيل (السينمائي)، والتنويه عن بعدين أساسيين في الشخصية المصرية في العقد الأول من الألفية الثالثة، ألا وهما بعد العشوائية والخرافة أو الغيبية، وهما ملمح ثنائي فريد في الشخصية المصرية.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي للفيلم في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١- لم يعرض الفيلم لقاطني المناطق العشوائية فحسب، ولكنه عكس أيضًا نوع من صراع المجتمع المصري في وقت إنتاج الفيلم – على الأقل – بين نظامين، أحدهما النظام الرسمي الضعيف (النظام الرمزي)، والآخر النظام الغيبي (النظام المتخيل في صور: التشدد الديني، والبلطجة، والمخدرات... الخ) والذي يعد نتيجة لضعف النظام الرمزي الأساسي للمجتمع. ومن ثم لم تتحقق الاستعارة الأبوية. ورغم أن الفيلم لم يعطي سوى تنويه عن هذا الصراع إلا أن لهذا التنويه أهميته في قراءة ما آلت إليه الثورة المصرية في يناير ٢٠١١ فالمجتمع انتقل إلى النظم المتخيلة البديلة الغيبية مرورًا بالنظام الديني والذي يعتمد على افتراض النوايا الحسنة ورفض القانون الوضعي، ثم نظام البلطجة والصراع انتهاءً برفض أي سلطة والوصول إلى حالة عامة من مظاهر الاكتئاب (الإدمان – العنف ... الخ) أو الانسحاب (الهجرة).

٢- أوضح الفيلم وجود أزمة ثقة الشعب في السلطة من خلال عرضه لصورة سلطوية عاجزة عن التصدي لعناصر داخل المجتمع تحاول أن تتخذ موضع

السيادة سواء بقوة الدين أو العنف أو النصب أو السعي للعمل خارج البلاد. وكل منها هذه العناصر يعاني من غياب الاستعارة الأبوية والسعي نحو نظم استعارة جديدة تقوم على استبدال دال السلطة بدال العنف أو المال.

٣- أدى غياب الاستعارة الأبوية إلى البقاء رهن الصراعات المرآوية في النظام المتخيل، وسيادة فوضى وعشوائية التفكير، وهذه الحالة قريبة من الواقع الاجتماعي المعاصر الذي انتقل إلى سيادة فوضى وعشوائية الفعل وليس الفكر فحسب.

د- فيلم حين ميسرة

بيانات الفيلم:

تأليف: ناصر عبد الرحمن – خالد يوسف.

إخراج: خالد يوسف.

سنة العرض: ٢٠٠٧.

مدة عرض الفيلم: ساعتين وخمس دقائق (١٢٥ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في الفترة من عام ١٩٩٠ وحتى عام ٢٠٠٣ أو في تقدير آخر حتى وقت عرض الفيلم عام ٢٠٠٧ حول حياة المهمشين من قاطني العشوائيات والقضايا الاجتماعية التي نتجت عن المناطق العشوائية من قبيل الجماعات الإرهابية وأطفال الشوارع بوجه خاص. وتتمركز الأحداث حول شاب في مقتبل العمر يدعى (عادل) وهو أحد قاطني منطقة عشوائية من نمط عشوائيات العشش، حيث يعيش في حجرة (عشة) مع أمه (أم رضا) ويحاول جاهدًا أن يعيش ويعول أسرته وأبناء أخوته الذين يبلغ عددهم تسعة أطفال في ظل ظروف قاسية جدًا، ويعمل ميكانيكي سيارات، وذات مرة أثناء عمله يلتقي بفتاة يخلصها من شاب يحاول اغتصابها، وتدعى

هذه الفتاة (ناهد) وهي شابة هاربة من أسرتها نظرًا لتعرضها من مضايقات من زوج أمها الذي يحاول أن يتحرش بها جنسيًا، ونتيجة لهذا يدخل عادل السجن لمدة ستة أشهر لاتهامه بإغراق سيارة الشاب الذي حاول اغتصاب ناهد.

تقيم ناهد مع أم رضا حتى خروج عادل من السجن حيث يحدث بينهما اتصالات جنسية تحمل على أثرها ناهد وتلد أبنًا غير شرعيًا، ويرفض عادل الزواج منها ولا يعترف بأبنه نظرًا للظروف الاقتصادية السيئة، مما يدفع ناهد أن تترك القاهرة وتذهب الإسكندرية بعد أن تترك طفلها الرضيع في أتوبيس السفر، حيث يجده السائق ويعطيه لزوجين أغنياء غير منجبين ليربوه مقابل مبلغ مالي، ويسمى الطفل (أيمن).

يصل الحال بعادل إلى التوجه للعمل في المخدرات والبلطجة من أجل لقمة العيش، بل يصل أن يصبح مرشدًا للشرطة عن المجرمين والإرهابيين داخل منطقته، ولكن لغضب الضابط (علاء) منه يلفق له تهمة اتجار بالمخدرات ويدخل السجن خمس سنوات، وعلى الجانب الآخر تتنقل ناهد من منزل مشبوه إلى منزل سيدة عجوز تعطف عليها إلى العمل كراقصة في كباريه في القاهرة حيث يصبح لها علاقات متعددة برجال أعمال.

من ناحية أخرى يهرب (أيمن) إلى الشارع بعد أن حملت السيدة التي كانت تربيه ولم يعد زوجها يطيق وجوده معهما، حيث يلتقي أيمن بالطفلة (سمر) وينضم إلى جماعة من أطفال الشوارع تنام على ضفاف النيل ويعملوا ما بين باعة متجولين ولصوص وغير ذلك، ويتصل أيمن جنسيًا بسمر فتحمل وتلد طفلًا.

يخرج عادل من السجن حيث يتعرض لمختلف أشكال الإهانة بعد أن فقد هيبته في المنطقة وأصبح هناك من يحل محله كمرشد للشرطة، ونظرًا لأن أخيه رضا عضو في تنظيم القاعدة، يلقي أمن الدولة القبض على عادل وأمه وبعض جيرانه ويتعرضوا لأقسى درجات التعذيب البدني حتى يدلوا بمعلومات عن رضا الذي انقطعت أخباره عنهم منذ سنوات طويلة، حيث يخرج عادل وهو محملًا بكراهية شديدة للشرطة،

ويستعين به أفراد خلية إرهابية في الحي كي يفرد سيطرته مرة أخرى على المنطقة ويساعدهم في تلقين أبو هاشم (مرشد الشرطة وتاجر المخدرات في نفس الوقت داخل الحي) درسًا. ينجح عادل في ذلك، ويلقي ضابط أمن الدولة علاء القبض عليه حتى يتعاون مع الشرطة في القبض على أفراد الخلية الإرهابية، إلا أن عادل يتعاون مع الخلية الإرهابية مقابل مبلغ مالي فتعطيه الجماعة المبلغ المطلوب مزيفًا، حيث تقوم الخلية الإرهابية بعمل كمين لرجال الشرطة يفتك بهم، ولا يجدوا رجال الشرطة حلًا سوى إزالة الحي العشوائي ككل ليصلوا إلى المجرمين الذين يهربون من الحي كأفراده بعد أن يتركوا مجموعة من القنابل التي تدمر الحي كله.

يهرب عادل إلى الإسكندرية حتى لا يكشف أحد أمره، ويركب نفس القطار الذي تركبه ناهد بعد هروبها هي الأخرى من الشرطة نظرًا لوجودها في منزل مشبوه مع رجال أعمال، دون أن يعرف أي منهم وجود الآخر، في حين يكون أبنهم أيمن وزوجته سمر وطفلهما فوق القطار في شجار مع مجموعة من الفتيان المشردين الذين يسعوا إلى اغتصاب سمر، وينجح أيمن وسمر في التخلص منهم.

مقدمة الفيلم والمشهد الأول:

اشتملت مقدمة المشهد على مناظر واقعية من مساكن عشوائية (المنطقة العشوائية التي ستدور الأحداث داخلها) مع التركيز على عدد من الأخبار الصحفية التي تشير إلى خطورة مشكلة العشوائيات والفقر. وكانت الخلفية السمعية أغنية حين ميسرة.

أما المشهد الأول من الفيلم فكان لساعي بريد معه خطابات من الخارج (العراق) ويتوافد عليه عدد كبير من سكان المنطقة أملًا في الحصول على خطاب من ذويهم في الخارج، ولم يرسل أحد خطاب سوى شخص واحد فقط إلى أخته ويستلم زوجها الخطاب من ساعي البريد أملًا في الحصول على المال الموجود بالخطاب قبل زوجته.

ويعد المشهد الأول من الفيلم انعكاسًا لخطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* فالرسالة الضمنية موجهة إلى السلطة لبيان عجزها، وكأن الهستيري لم ينتج

عن توجيه خطابه إلى السيد الحصول على المعرفة برغبته نظرًا لعجز السلطة التي تتخذ موقع السيادة أو الآخر الكبير. مما يجعل هذا المشهد وخطاب الفيلم ككل يقع في حدود المتخيل حيث الصراعات المرآوية التي لا تؤدي إلى تعرف الذات على ذاتها في إطار القانون الثقافي للمجتمع أو أن تندمج الذات داخل سياق النظام الرمزية وتنجح في تحقيق الاستعارة الأبوية.

وتدل قراءة ما بين سطور كلمات أغنية المقدمة والمشهد ككل على وجود إسقاط العدوان والشعور بالاضطهاد من قِبل قاطني العشوائيات على مصر التي لا يشعرون أنها وطنهم في كلمات مثل: (ولحين ميسرة صبرك يا سكرة مش حابة تخنقيني ولو طالبة منظرة – أنا باخد حقي وقتي ولو تضيع رقبتي) وجميعها كلمات تشير إلى نوع من العدوان أو التحذير والتوعد الموجه إلى مصر أو في دلالتها الدينامية البقاء في آسر الصورة المرآوية وديناميات المتخيل والقانون الشفوي غير الرسمي.

ويمكن أن نوضح ما يقوله لسان حال الصورة السينمائية فيما يلي: «تتبدى ديناميات المتخيل في ظهور صورة قاطني العشوائيات بشكل بارانوي تعظيمي، مع الشعور بالاضطهاد من الآخر الكبير وطنًا كان أو سلطة. ومن ثم تكون العدوانية والغيبية والاغتراب هي أساس الدينامية المحركة للأنا في سياق المتخيل».

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولًا: **صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم**:

تظهر صورة قاطني العشوائيات في مجملها سلبية تمامًا فهي نرجسية، هامشية، ومضطهدة، وإكتئابية، وعدوانية، وجنسية، ورافضة للواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه، مع الإحساس بالدونية والتلاشي والانسحاق، ويمكن أن ندلل على هذا من الحوار التالي الذي وجهه فتحي إلى عادل: «الظاهر علينا يا عادل يا اخويا دخلنا الدنيا وهنخرج منها وإحنا مش باينيين. وأنا مش عارف ليه كانت طالبة أوي معايا أن أنا أخلف.. عليّ الطلاق أنا حمار والحمد لله أن الدكتور قال لي أن أنا عمري ما هخلف ..

أخلف عيال علشان يدخلوا الدنيا دي ويخرجوا منها وهما مش باينين .. كبر».

كما تم التركيز على صورة المرأة باعتبارها جسد وأداة جنسية في الأساس بصفة خاصة، سواء في تعرضها للتحرش الجنسي اللفظي مثل كلمات المغازلة التي كان يوجهها فتحي للفتاة التي أصبحت بعد ذلك زوجته الثانية، أو الفعلي من قبيل تحرش زوج أم ناهد بناهد جنسيًا، أو الاغتصاب من مجموعة شباب، والممارسات المثلية السحاقية التي تعرضت لها ناهد من قبل صاحبة المنزل المشبوه، ولقد تبدى مفهوم جسدنة المرأة – إن جاز التعبير – أي إختزال كيان المرأة في الجسد فحسب في قول ناهد لصاحبة المنزل المشبوه التي أقامت ناهد عندها لفترة بعد محاولتها الاعتداء جنسيًا على ناهد من خلال ممارسة السحاق، ويتضح هذا من الحوار التالي:

«**ناهد** : هو أنتم معندكوش غير جسمي تطمعوا فيه رجالة ونسوان.

السيدة السحاقية: هو أنتي عندك حاجة تانية يتطمع فيها يا عين أمك».

ومن ناحية أخرى كانت صورة الآخر والعلاقة معه يشوبها الكثير من العدوان المتبادل لفظيًا وجسديًا، وكأن البقاء للأقوى والأقدر على البلطجة باعتبارها الوسيلة الأساسية للتفاعل فيما بين الذات والآخر داخل الحي العشوائي، وباعتبارها قانون أبوي متخيل وضعه الأفراد فيما بينهم مع غياب القانون الثقافي المعرفي داخل المجتمع بعامة، والذي أكدت عليه الصورة السينمائية في أكثر من موضع مثل السيدة السحاقية أو حالة المدمن من الأسرة الثرية أو حادثة الاغتصاب.. وغيرها، وهي حالات لا تقطن في العشوائيات ولكنها رغم ذلك تتسم ببنية انحرافية لا تتفق مع المجاز الأبوي الثقافي العام للمجتمع ككل الذي تبدى تصدعه بشكل كبير.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

تتسم صورة العلاقات الأسرية في مجملها كما عُرضت داخل الفيلم بوجود أنماط من الخلافات الأسرية مثل الشد والجذب اللفظي، ووصول درجة الخلاف لأشد

درجات العدوانية حيث قتل زوج أخت عادل زوجته نظرًا لشكه في سلوكها إلا أن هذا لم يركز عليه الفيلم ولم يضخمه بل مر في إطار الدراما بشكل هامشي. ورغم أن الصورة السينمائية قد عكست بعض أنماط التفاعل الأسري التي تتميز بالتكاتف والترابط فيما بين أفرادها، إلا أنها تبدت كأمر إجباري في ظل وضع اقتصادي واجتماعي مُعدَم. ولقد غلب على أكثر أنماط التفاعل الأسرية المميزة نمط من التفاعل النرجسي داخل العلاقات الأسرية، فالتفاعلات الأسرية – والفيلم ككل - قد عبرت عن علاقات مرآوية تقع في نطاق المستوى المتخيل بما يتميز به من تكامل زائف وعدوانية وغيرية، ولا تستطع الانطلاق إلى المستوى الرمزي أو القدرة على الانتقال من العلاقات المرآوية إلى القانون الأبوي المجتمعي. ولقد تم التعبير عن غياب المجاز الأبوي في نطاق رمزي تبدى داخل الفيلم في مظاهر متعددة، منها: الأبن الهارب خارج البلاد، وهو رضا الذي لم يتبدى داخل الفيلم إلا في حلم، أو أبن يستحيل وجوده نتيجة العقم (غياب دال الخصوبة) كما ظهر في أسرة فتحي، أو أبن ضال نتج من أسرة قد تمزقت إلى أطراف متباعدة بقيت حتى النهاية في نطاق متخيل. وفي جميع أنماط العلاقات الأسرية قد تبدت حالة غياب القانون الأبوي والسعي نحو مستوى متخيل لا تحكمه إلا القوة. ولذلك تفاوت ظهور صاحب قرار أو نموذج مؤثر داخل الأسرة بين النموذج الذكري والنموذج الأنثوي، وكانت غلبة الصورة إظهار الصراع بين النموذجين مما يؤكد غياب دال رمزي يمكن الاستناد إليه كأساس للتشريع في نطاق العلاقات الأسرية.

وفي إطار علاقة الأب والأم نجد عدم القدرة على التوحد بقانون الأب نظرًا لغيابه منذ البداية، ولقد عبر الفيلم عن هذا في عدم ظهور أب لعادل. ولما كان الأب هو الذي يورث القانون، وهو حامل القانون، فغيابه يلقي بالجميع في النرجسية والمستوى المتخيل والصور المرآوية. فمثلًا: نجد عدم اعتراف الأب عادل بأبنه من الأم ناهد، وما كان من هذه الأم إلا أن تترك طفلها في الأتوبيس (الشارع)، ورغم التلويح بإمكانية

وصول الطفل لحياة راقية إلا أنه أنتهي به المطاف إلى المكان الذي تركته فيه أمه وهو رضيع أي الشارع، ومن ثم فالصورة لأب غير مسئول وأم منعدمة الضمير. وكذلك نجد في سياق الأحداث أب وأم لم يتعدوا سن المراهقة لطفل وُلد في الشارع، والأب هو أبن عادل وناهد، والأم فتاة مشردة سعيا بكل طاقتهما الحفاظ على الطفل إلا أنه رغم ذلك فجميعهم في الشارع بما يحويه من مخاطر هائلة. ويعد أخر مشهد إيضاح لهذه الكارثة فالأب الطفل والأم الطفلة محتضنين أبنهما الرضيع فوق سطح قطار، وأبيه وأمه كل منهما لا يعرف وجود الآخر في نفس القطار أو أبنهما وزوجته فوق سطحه، وكأن المضمون أنه حتى إذا كان الأمل في جيل قادم من أطفال الشوارع فهو أمل مُعدَم، وهي صورة سلبية قاسية رغم منطقيتها. وهنا تظهر رسالة ضمنية خطيرة من الفيلم رغم عدم تكرارها إلا أنها عبرت عن نتيجة للظروف الاجتماعية الاقتصادية المعدمة لقاطني العشوائيات حيث التفكك الأسري وتمزق العلاقات الذي نتج عنه أطفال الشوارع.

وصورة العلاقات الأسرية كما تبدت في أكثر من موضع من الفيلم على هذا النحو ظهر كنتيجة للبيئة النفسية الاقتصادية الاجتماعية السيئة، والتي تبدى فيها غياب الدال الأبوي، واستبداله بدال المال (كما في حلم أم رضا) أو دال الخصوبة (كما في حالة فتحي) كنوع من محولة تعويض الإحساس بعدم الوجود والهامشية الاجتماعية.

ولقد عكست الصورة السينمائية نمط العلاقات التفاعلية بين أفراد الجماعة داخل المنطقة العشوائية بوجود ترابط بين أفرادها، ولكن في مجموعات متفرقة، فالجميع يعرفوا بعضهم البعض إلا أنهم قد تصنفوا إلى ثلاثة فرق: الجماعة الدينية الإرهابية الخفية التي لا يعرف أي من أهالي الحي أفرادها وتعمل بشكل غير معلن، الجماعة السلطوية عن طريق البلطجة والتي تتلقى الدعم والمساندة من سلطة رسمية للدولة (الشرطة)، والمهمشين من قاطني الحي الذين لا يندرجوا تحت أي من الفريقين السابقين.

وفي جميع الأحوال ظهر الأسلوب التفاعلي العدواني بين الفرق الثلاثة إلا أن

الصراع الأكبر كان بين كل من الخلية الإرهابية في الحي، والجماعة السلطوية التي تتلقى مساندة من السلطة الشرطية، حيث كان كل منهما يواجه الآخر. ومن جانب آخر كان العدوان السائد لفظيًا وجسديًا بين المهمشين بعضهم البعض أو الموجه إليهم هو الصراع المعلن أمام قاطني الحي.

وتراوح العدوان ما بين سرقات طعام أو عدوان جسدي أو عدوان باستخدام أسلحة بيضاء (المطوة) أو العصي (الشومة) أو مواسير حديدية كوسائل للعدوان فيما بين المهمشين بعضهم البعض. وعبر الخطاب السينمائي عن أزمة المهمشين داخل جماعتهم، عند وجود حادث سرقة لرأس خروف من صاحب مسمط في الشارع داخل الحي بقول فتحي لصاحب المسمط: «أنت زعلان علشان راس الخروف اتكلت مهو راسنا كلنا اتكلت من زمان»، ولهذه العبارة مضامين ضمنية كثيرة أهمها غياب العقل وفي غياب العقل لا يصبح سوى الجسد، فالسائد هنا المستوى المتخيل بما يعنيه من نرجسية وعدوان وصور مرآوية. وكذلك غياب القانون الرمزي، والشعور بالدونية واليأس والعجز عن القيادة وتسيير الأمور وفقدان الهوية الاجتماعية.

ولقد عرض الخطاب السينمائي لأنشطة متعددة لدى قاطني العشوائيات سواء في أفراح أو مآتم أو أعياد ومناسبات دينية، وما يلفت النظر فيما عرض جانبين هما: الترابط الشديد فيما بين أفراد الحي في هذه الأنشطة بوجه خاص، وتنوع العمل لبعض أفرادها حسب النشاط، فعلى سبيل المثال يعمل فتحي بائع تين شوكي، وفي شهر رمضان يتحول إلى حلواني يصنع الكنافة لأهل الحي، وكذلك عبد السميع الذي يعمل كشاعر ربابة ثم ينتقل إلى عامل مراجيح ثم مسحراتي، وكل هذه التنقلات تبعًا للمناسبات. ومن ثم فالعمل ليس ثابتًا وإنما يلجأ الأهالي للتنقل بين الأعمال التي تجلب المال حسب التوقيت المتاح.

أما عن بيئة السكن فهي تفتقر للمقومات الأساسية لحياة آدمية كريمة، فالحياة داخل عشش متجاورة مما يشير إلى افتقاد الخصوصية، ووسيلة طهي الطعام هي موقد

كيروسين، ولا يوجد دولاب للملابس وإنما يتم وضعها داخل صندوق خشبي، والنوم على الأرض أو كنبة أو سرير فقير، وطبعًا لقد أثر ذلك سلبيًا عليهم، ويظهر ذلك من خلال صورة عدد من الأطفال يتشاجرون على لافتة قماش معلقة، وينتزعها منهم فتحي ويعطيها لترزي ليفصل له ملابس داخلية. ولهذا المشهد دلالة رمزية كبيرة فهو كناية عن الرغبة في ستر العورة، وحتى هذا لا يملكونه، وهو تأكيد على غياب الدولة.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

إن الدوال الأساسية التي تم استخدامها للتعبير هي دوال الجنس والمال والخصوبة، ولقد ظهروا للتعبير عن حالة غياب دال الأبوة وإيضاح حالة من الفساد السياسي والاجتماعي التي يمكن تلخيصها بلغة الاستعارة أن مصر مغتصبة من سلطة فاسدة.

أما أكثر البنى المتخيلة الأخرى تواترًا هي التوحد، والإزاحة، والإستدماج. وعن التوحد نلحظ التوحد النرجسي، والتوحد بالمعتدي، حيث بقاء نمط التفاعل المرآوي كنمط سائد للتفاعل بين الأفراد، كما تحول عادل من البلطجة على أهالي المنطقة عندما كان مرشدًا للشرطة إلى موضوع عدوان ممن حل محله لدى السلطة الشرطية. وتتبدى الإزاحة في تناقل العدوان بين المهمشين بعضهم البعض لوجود عدوان موجه إليهم من السلطة الرسمية بتهميشهم، ومن سلطة الحي القاطنين فيه بين سلطة الخلية الإرهابية الخفية، وسلطة مرشد الشرطة المعروف لديهم. ونجد الإستدماج واضحًا في عدم احتواء أي من قاطني الحي سلطة القانون الرسمية، أو المجاز الأبوي الثقافي ويصبح لكل منهم قانونه والذي غالبًا ما يكون قانون البقاء للأقوى أو بعبارة أخرى قانون الغابة، وهو قانون المجتمعات البدائية.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

يعرض الخطاب السينمائي غياب الأب الرمزي بشكل يجعل قاطن العشوائيات

ضحية بين سلطة دينية متطرفة غير رسمية (أفراد الجماعة الإرهابية)، وبين السلطة الرسمية الظالمة (رجال الشرطة)، ويمكن أن يستدل على ذلك من الجزء التالي من الحوار الذي دار بين عادل وصديقه فتحي جاره في نفس الحي العشوائي:

«**عادل**: دول ودول هيطحنوا في بعض.

فتحي: هينوبك أيه من الحك فيهم غير التعاوير.

عادل: أنا ماحكتش في حد يا فتحي.. الدنيا هي اللي عمالة تحك فيّ انا طول عمري مربوط في حيط هما اللي فكوني.. دول حبسوني وضيعوني والتانيين ضيعوا اخويا رضا والباقيين واقفين يتفرجوا علينا».

ولم تتبدى سوى ثلاثة أشكال من السلطة، أحدها سلطة رسمية أما الشكلين المتبقيين من السلطة فهما السلطة داخل الحي وهي السلطة التي تتعاون مع السلطة الرسمية في الحدود التي تحقق مصالحها، والسلطة الدينية المتطرفة في شكل الخلية الإرهابية داخل الحي وهي سلطة غير معلنة وتعمل وتؤثر في الخفاء.

ويعرض الخطاب السينمائي لحالة من افتقاد الثقة في صورة الأب الرمزي، فبينما عادل يشاهد التليفزيون مع جاره عبد الحميد جاءت أخبار عن اجتماع زعماء العالم العربي لحل مشكلة العراق بعد الهجوم الأمريكي عليها، وظهور عدد منهم، ونجد عادل يقول لعبد الحميد: «ما تحول يا عم هات الفيلم التاني». وكأن أي أمر تقوم به السلطة الرسمية هو تمثيل، ولعل تحليلنا لهذه القول يضع احتمال لتنبؤ الفيلم لما يمر من أحداث في العالم العربي ككل ومن بينه مصر خلال الفترة الراهنة.

خامسًا: **أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي**:

يعرض الفيلم إلى وجود أساليب غير ملائمة لحل مشكلات شخصياته، فلقد اتجهت الحلول نحو عدم احترام القوانين والقواعد الاجتماعية السائدة، حيث اللجوء

إلى الرشوة أو طلب مقابل مادي من أجل إتاحة الفرصة لأفراد الجماعة الإرهابية الفتك بممثلي القانون (رجال الشرطة).

كما يتسم أسلوب حل المشكلات لديه بأنه سلبي وغير أخلاقي ومنعدم الكفاءة حيث تنكر عادل من الاعتراف بالابن، والزواج الرسمي من الحبيبة مما أدى إلى فقدان كل منهما، ومزيد من اليأس والضياع، ومن ثم فكانت حلول المشكلات تتسم بالسيكوباتية، فبعد خروج عادل من السجن لم يجد أي أمل للعمل سوى محاولة الاتجار بالمخدرات، وكذلك يكون ترك ناهد لأبنها الرضيع داخل الأتوبيس هو حلها لعدم اعتراف عادل به أو تقبله إضافة فردين آخرين بخلاف أفراد أسرته (أمه والأبناء التسعة لأخوته)، كما أن سعي السائق لأخذ الطفل المتروك على الكرسي بعد هروب أمه وإعطائه لأسرة غير منجبة مقابل مبلغ مادي هو تدليل أيضًا على الاستخدام السيكوباتي بهدف الحصول على المال أو المتعة. وحل مشكلة الجوع هو سرقة الطعام أو جمعه من القمامة للعجز عن توفيره بشكل كريم لضيق ذات اليد. وجميع هذه المظاهر تعكس حلولًا غير سوية للمشكلات وغياب الاستعارة الأبوية بتعبير لاكاني داخل مجتمع العشوائيات بصفة خاصة، والمجتمع المصري المعاصر بعامة فهو مجتمع لم يتجاوز مستوى المتخيل بما يشمله من علاقات صراعية بالآخر دون أي اعتبار للقانون الثقافي.

وبلا شك أن الصورة المعروضة على هذا النحو لاستخدام الذكاء لقاطني العشوائيات هي أمر خطير جدًا، حيث تعطي صورة سلبية للمشاهد عن الفئات المهمشة، ومن ثم قد يقع المشاهد العادي في خطأ التعميم في تفاعله مع الأنماط الواقعية المماثلة في المجتمع.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

يشتمل الفيلم على رسالتين إعلاميتين يمثلا الهدف الظاهر الموجه إلى المتلقي أو المشاهد العادي، وهما: عرض حياة شريحة اجتماعية هامة ومهمشة حاول الفيلم إبراز أهميتها من خلال تترات البداية والأحداث المأساوية في الفيلم وهي شريحة قاطني

العشـوائيات وبصـفة خاصـة عشـوائيات العشـش والتـي تمثـل درجـة متدنيـة تبعًـا للتصـنيفات العلميـة للمنـاطق العشـوائية، أمـا الرسـالة الأخـرى فهـي خطـورة أطفـال الشوارع على الأمن العام مـن جانـب والحيـاة الاجتماعيـة ومستقبل الـوطن. وكـل مـن الرسالتين عرض صورة سلبية متشائمة لا تمثل الأمـل، بـل حتـى المشـهد الأخير الـذي ضم طفل الشارع أيمن وزوجته غير الشرعية سمر وهمـا محتضنين أبنهما غـير الشرعـي وجميعهم على سقف القطار بعدما تغلبا على الفتيان الذين حاولوا اغتصاب سمر بالقوة يوحي بأمل ضائع مشرد ليس له أي إمكانية للاكتمال، فأيمن فوق سقف القطار وأبويه عادل وناهد في القطار ولا يعرف أي منهم الآخر، وجميعهم في حالـة هـروب إلى مـا لا يعرفون.

ولقد عرض الخطاب السينمائي إلى موقف الاغتصاب في مشـهدين (ناهـد، وسـمر) ولهذا دلالة رمزية تشير إلى أقسى درجات التدني والانسحاق في التعامل مـع الأنثـى، وأن قانون الغابة هو السائد والرغبة في نهش وتقطيع الفريسة تأكيد على مستوى الحاجة.

ومن ناحية أخرى يمكننا إيجاز أهم الرسائل الضمنية النفسية للفيلم فيما يلي:

١- عرض الفـيلم لثلاثـة تـواريخ أساسية وهـي البدايـة عـام ١٩٩٠، وفي الثلـث الأول مـن الفـيلم عمليـة عاصـفة الصـحراء عـام ١٩٩١، وفي الثلـث الأخـير سـقوط بغـداد عـام ٢٠٠٣، وللتـواريخ الثلاثـة عـدد مـن المؤشرات، أهمهـا: الجـذور العميقـة للمشـكلة إذ أن مشـكلة العشـوائيات ليسـت وليـدة اليـوم ولكنها منذ عقد بعيد مع التأكيـد عـلى الإهمـال والتراخـي مـن قبـل الدولـة في الوصول لحل جذري لها، وإيضاح الخلل الشـديد في صـورة السـلطة الرسـمية التي لم تجد حلًا لأحدى مشكلات المنطقـة العشـوائية وهـي الخلايـا الإرهابيـة سوى إزالة المنطقة ككل مما يشير إلى صورة سلطة عاجزة لا تقوى عـلى تحقيـق أمـن المـواطن بـل تـيسر إجـرامهم في حـق بعضـهم الـبعض، وكـذلك بيـان ديناميات مجتمـع العشـوائيات والـذي أظهـره الفـيلم السـينمائي كدولـة داخـل

الدولة لها قوانينها المتعارف عليها بين أهلها.

٢- عرض مجتمع العشوائيات كمجتمع حيواني شهوي غرائزي همجي لا تحكمه أية ضوابط أخلاقية لرغباته الجنسية أو العدوانية، يعيش وفق قواعد الغابة التي يضعها أفراد فيه ولا يجدوا بديلًا لذلك لفشل السلطة الرسمية في التعامل الكفء معهم.

٣- قد يكون عرض صورة مجتمع العشوائيات بالشكل الموضح سلفًا تورية على المجتمع المصري ككل حيث عرض مشهد السحاق بين سيدتين لم تكن صاحبة الرغبة المثلية قاطنة لمنطقة عشوائية، ونفس الأمر في مشهد الاغتصاب الذي لم يكن المشاركين فيه من المنتمين لمنطقة عشوائية، وفي هذه التورية تدليل على تفسخ القيم داخل المجتمع المصري، وهو تدليل خطير يعطي صورة سلبية للمجتمع المصري المعاصر، وإن كان لا يعطيها كرسالة معلنة.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

تتحدد المكونات الثقافية المؤثرة في عدد من الجوانب هي:

١- العادات والتقاليد السائدة عن حمل أسم الأبن الأول بدلًا من أسم السيدة، والدخلة، وعمل كحك العيد، والأضاحي، والمسحراتي وبائع الكنافة اليدوي في رمضان.

٢- تبدى التفكير الديني في صورته السلبية العدوانية القائمة على التكفير للآخر، والخلية الإرهابية التي يتفرع منها خلايا أصغر بشكل غير معلن داخل الحي. ومن جانب آخر سيادة فكرة البقاء للأقوى جسميًا وبلطجة كقانون غابة يسيطر على الجماعة في الحي العشوائي.

٣- القيمة المادية والاجتماعية لمن يعمل في الخارج: ويتضح هذا في مقولات كثيرة مثل: قول أم رضا لأبنها عادل كمبرر لتفضيل رضا، «رضا هو اللي رضاني

لبسني الذهب وأكلني الأناناس»، وكذلك «قلت لك يا أبني حاسب على نفسك وبص لمصلحتك وأعمل زي أخوك وسافر»، وكذلك في حلم أم رضا عن عودة أبنها رضا، حيث حلمت بعودته وتوزيعه للنقود على جميع أهالي الحي، ويتم ترديد أغنية من كلماتها: «جاي يفرق في الفلوس.. لجل تتنفس نفوس.. دول هروه أحضان وبوس.. وألحقيه يا أم رضا». وعن دلالة هذه القيمة هو الشعور بالتهميش الاجتماعي داخل وطنهم مما يدفعهم إلى العمل بالخارج من اجل تحسين الوضع الاقتصادي الذي كان سببًا في العديد من الأزمات التي عرضها الفيلم.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

كان خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric*، وخطاب السيد *Discourse of the master* هما الخطابين السائدين طوال الفيلم. ولم يتبدى أي من خطاب الجامعة وخطاب التحليل النفسي، فالصراعات لا تتجاوز محاولة تحقيق الاستعارة الأبوية، وما جعل هذا الخطاب لا يحقق الناتج النهائي منه وهو المعرفة بالرغبة أن السيد لا يمنح الآخر الشعور بالمعرفة، مما يعكس حالة – نكاد نجزم وجودها حتى الوقت الحالي – يوضحها الخطاب السينمائي تقوم على تأكيد سقوط هيبة الآخر الكبير الذي هو ذاته في صراعات مرآوية، ويمثل خطاب سيد غير مكتمل أو خطاب مدعي للسيادة، ونقصد بالآخر الكبير هنا رجال الشرطة بخاصة والسلطة الحاكمة بصفة عامة.

أما عن الشخصيات وتجسيدها لأي من الخطابات اللاكانية الأربعة، فيمكن أن نوضح ذلك فيما يلي من نقاط:

١- قاطني المنطقة العشوائية: جسد كل من عادل، وناهد، وفتحي، وأم رضا، ونحمده، وأيمن وزوجته سمر... الخ خطاب الهستيري الذي تبنى حقيقته على وجود رغبة غير معروفة يود أن يوجهها للسيد حتى ينتج عنها المعرفة، ولما كان السيد غير قادر على منح المعرفة والوجود للأنا حتى تصبح ذاتًا، فظل

قاطني المنطقة العشوائية في سياق خطاب هستيري غير مكتمل.

٢- رجال الشرطة: يعبر رجال الشرطة عن خطاب السيد إلا أن دوره كان سلبيًا حيث لم يتأسس من كونه حقيقة أنه خادم بل مغتصب للسيادة بالقوة، ومن ثم بات مثل قاطني العشوائيات في ظل قانون أبوي غير فعال تميز بالغياب وحل محله قوانين متخيلة كان له نصيب منها في سياق من الصراعات المرآوية التي تميز النظام المتخيل.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

كان المشهد الأخير من الفيلم مشهد القطار حيث الأب عادل والأم ناهد داخل القطار والابن أيمن وزوجته سمر وأبنهما فوق القطار، ولا يعرف أي منهم الآخر ولا يعرف أي منهم المحطة التي سينزل فيها، وصراع أيمن وزوجته فوق القطار مع مجموعة من الفتيان تهدد باغتصاب سمر، وينتهي المشهد بنجاح أيمن وزوجته في التخلص من هذه المجموعة.

أما خاتمة الفيلم فقد اشتملت على جملة مكتوبة، وذكرها مخرج الفيلم بصوته، وهي: «بعتذر للناس لو ما قدرتش أقدم حياتهم زي ما شفتها أصلي لقيت الواقع أكثر قسوة من أنه يتقدم على الشاشة». ثم يختم التتر بأغنية أيضًا، ونعرض لكلماتها فيما يلي:

احنا اللى وقت الشدة حارسينها

واحنا اللى وقت الفرح منسيين

تغرق ومين غيرنا اللى شايلينها

وتقب نبقى احنا اللى محنيين

احنا ضحايا العشق والواجب

ولا يوم هتعلى العين على الحاجب

ده هواها فى الدم ساكن

ده هواها فى الدم ساكن

وفي حقيقة الأمر أن هذه الكلمات هي الجزء الأخير فقط من الأغنية في حين أن الجزء الأول منها قد تم ذكره في وسط الفيلم داخل سياق الأحداث، وكلماته هي:

بشعر ساعات ان الفضا خيمة

واشعر ساعات ان المدى قضبان

وساعات بحس ان البكا غيمة

ينزل مطر ويطهر الإنسان

بحلم يكون لى فى الغنا صاحب

بحلم يكون لى فى الوجود عنوان

والاقى ضل ومساكن

والاقى ضل ومساكن

ويعكس كل من المشهد الأخير وخاتمة الفيلم نفس خطاب المشهد الأول أي خطاب الهستيري فالرغبة لم يتم التوصل إليها والبقاء في حدود الصورة المرآوية بات حتميًا، نظرًا لغياب الأب الرمزي، ومن ثم تتبدى الحاجة لأبنية بديلة متخيلة لسد النقصان حتى تستطع الأنا البقاء وسط العالم.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي للفيلم في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١- على الرغم من أن الفيلم قد استهدف عرض المهمشين من المجتمع المصري المعاصر وتحديدًا من قاطني المناطق العشوائية إلا أنه قد عكس نوع من فقدان المجتمع المصري في وقت إنتاج الفيلم إلى المستوى الرمزي الذي يسمح

للمجتمع الانتقال السوي بأفراده من المتخيل بأوهامه ومشكلاته إلى القانون الاجتماعي السوي الذي يعمل على البناء الاجتماعي والتنمية سواء على مستوى الفرد أو الجماعة. ولعل ما يجعلنا نضع احتمالًا بتنبؤ الفيلم بثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ هو ما حدث في المجتمع المصري المعاصر بعدها، فلقد قام المجتمع بثورة عملت على رفض أي مجاز أبوي زائف يعجز عن تحرير أفراد المجتمع من المستوى المتخيل الذي لم يجد الأفراد إلا التمسك به بسبب فشل النظام الرمزي وتبدت ملامح المستوى المتخيل في مظاهر شتى من قبيل اللجوء إلى التدين الشكلي أو ممارسات الدجل والشعوذة التي لا تزال شائعة إلى الآن، ولم يجد أفراد المجتمع حلًا سوى البقاء في هذا المستوى المتخيل لفشل النظام الرمزي التابع للنظام السياسي الذي تمت إزالته على تحقيق آمالهم وكفايتهم. وربما تكون حالة التخبط التي شهدها المجتمع المصري في الفترة الأولى من ثورة يناير كانت محاولة للولوج لمستوى رمزي جديد ظهرت أول ملامحه في نتائج انتخابات مجلس الشعب المنحل والانتخابات الرئاسية عام ٢٠١٢، حيث تصدر حزب الحرية والعدالة التابع لجماعة الأخوان المسلمين نتائج الانتخابات سواء البرلمانية أو الرئاسية، مما يعطي لنا احتمال أن المجتمع في وقتها لم يجد بديلًا رمزيًا مقبولًا إلا القانون الديني؛ وطبعًا إن كل ما ذكرناه هنا هو مجرد احتمالات تحتاج إلى التحقق من صحتها.

٢- أوضح الفيلم وجود خللًا في العلاقة بين الشعب والسلطة من خلال عرضه لصورة سلطوية سلبية تقوم على الطغيان والاستخدام غير الشرعي للسلطة، مما يدلل على الاحتمال بتهدم القانون الرمزي الثقافي داخل مجتمع العشوائيات بخاصة والمجتمع المصري بعامة، وبقاء المجتمع في قلب علاقات مرآوية متكسرة لا تقوى على الانطلاق لعلاقات سوية، سواء في صور العدوان أو الممارسات الجنسية غير الشرعية أو الانحرافات الاجتماعية. مع التأكيد على

عجز السلطة الرسمية الأبوية لحل المشكلة، فإزالة الحي العشوائي في الفيلم دليلًا على فشل الدال السلطوي بحل يرتضيه المستوى الرمزي السوي الذي يسهم في البناء المجتمعي.

٣- يشير الفيلم بشكل استعاري إلى رفض المجتمع المصري لأي سلطة، وهذا نجد بعض منه خلال فترة ما بعد الثورة مباشرة، حيث كانت تميزت هذه الفترة بالاعتصامات والمظاهرات التي كانت تدل على تهدم الصورة السلطوية داخل المجتمع المصري المعاصر، والصراعات فيما بينهم حول اختيار ممثل للصورة السلطوية الحاكمة. ولعل هذا كان مؤشرًا على عدم حصول المجتمع على نظام رمزي بديل.

٤- عرض الفيلم لثلاثة تواريخ أساسية وهي البداية عام ١٩٩٠، وفي الثلث الأول من الفيلم عملية عاصفة الصحراء عام ١٩٩١، وفي الثلث الأخير سقوط بغداد عام ٢٠٠٣، وللتواريخ الثلاثة عدد من المؤشرات، أهمها: الجذور العميقة للمشكلة إذ أن مشكلة العشوائيات ليست وليدة اليوم ولكنها منذ عقد بعيد مع التأكيد على الإهمال والتراخي من قبل الدولة في الوصول لحل جذري لها، وإيضاح الخلل الشديد في صورة السلطة الرسمية التي لم تجد حلًا لأحدى مشكلات المنطقة العشوائية وهي الخلايا الإرهابية سوى إزالة المنطقة ككل مما يشير إلى صورة سلطة عاجزة لا تقوى على تحقيق أمن المواطن بل تيسر إجرامهم في حق بعضهم البعض، وكذلك بيان ديناميات مجتمع العشوائيات والذي أظهره الفيلم السينمائي كدولة داخل الدولة لها قوانينها المتعارف عليها بين أهلها.

٥- عرض مجتمع العشوائيات كمجتمع حيواني شهوي غرائزي همجي لا تحكمه أية ضوابط أخلاقية لرغباته الجنسية أو العدوانية، يعيش وفق قواعد قانون الغابة كقانون متخيل لا يجد المجتمع بديلًا عنه بسبب فشل قانون الأب

الرمزي أو السلطة الرسمية في التعامل الكفء مع مشكلاته.

٦- قد يكون عرض صورة مجتمع العشوائيات بالشكل الموضح سلفًا تورية على المجتمع المصري ككل حيث عرض مشهد السحاق بين سيدتين لم تكن صاحبة الرغبة المثلية قاطنة لمنطقة عشوائية، ونفس الأمر في مشهد الاغتصاب الذي لم يكن المشاركين فيه من المنتمين لمنطقة عشوائية، وفي هذه التورية تدليل على تفسخ القيم داخل المجتمع المصري، وهو تدليل خطير يعطي صورة سلبية للمجتمع المصري المعاصر، وإن كان لا يعطيها كرسالة معلنة. والدلالة الرمزية هنا تعني غياب الجانب الانساني في التعامل مع قاطني العشوائيات، وأن الاحتياج لهم فقط من أجل استغلالهم بكافة الصور ومنها البلطجة والجنس... الخ.

٥- فيلم الفرح (٤)

بيانات الفيلم:

تأليف: أحمد عبد الله.

إخراج: سامح عبد العزيز.

سنة العرض: ٢٠٠٩.

مدة عرض الفيلم: ساعة وخمس وثلاثون دقيقة (٩٥ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول الأسطى زينهم الذي يقيم حفل زفاف لعروسين بالإيجار، ويدعي أن العروس أخته، وذلك حتى يسترد نقود النقطة (٥) التي دفعها في أفراح سابقة، ويشترى ميكروباص ليعمل عليه. إلا أن والدته تتوفى أثناء سير الفرح، ولا يخبر أحدًا حتى يتمكن من استرداد نقوده، ولكن تسير الأمور بعكس ما يرغب عندما تسرق كل النقود في نهاية الفرح.

مقدمة الفيلم والمشهد الأول:

كانت تفاصيل المشهد الأول من الفيلم مناظر واقعية من الأعلى والأسفل لمنطقة عشوائية حيث عرض المشهد للقطات لمنازل معتدلة البناء وأخرى من الصفيح جنبًا إلى جنب ومدى الالتصاق بين المنازل في العشوائيات وبعض مظاهر الحياة داخلها. ويبدأ الحوار في المشهد الأول من جارتين يتحدثن عن وصول جهاز العروسة أخت الأسطى زينهم مرورًا بوجود بعض الجارات اللاتي يساعدن أسرة الأسطى زينهم في عمل الكعك والبسكويت الخاص بالعروسة وحديثهن معًا عن مدى صحة وجود أخت لدى زينهم من عدمه وأن هناك بعض الأقوال بأن العروسين بالإيجار لهذا الفرح حتى يجمع زينهم النقطة، وكذلك حديث زينهم مع زوجته وأمه بأنه سيجمع النقطة التي دفعها من قبل في أفراح المدعوين وهكذا حتى انتهاء المشهد بذهاب الأسطى زينهم إلى محل الموبيليات لإرجاع الأثاث الذي أستأجره حتى ينجح في خداع أهل منطقته بأن لديه فرح فعلي.

ويعد المشهد الأول من الفيلم انعكاسًا لخطاب الجامعة *Discourse of the university* فالخطاب السينمائي هنا يتخذ موضع السيادة في إيضاح المعرفة بما سيحمله الفيلم من أحداث فيما بعد، وهذه المعرفة ليست في حقيقة الأمر تهدف لمجرد بيان أن الأفراح في الأحياء العشوائية لها وظيفة اقتصادية ولكن أيضًا لإيضاح ما حدث في المجتمع المصري من تغييرات جعل الفرح وظيفة اقتصادية لتحقيق الدخل مما يسمح بقراءة لما بين سطور المشهد من تغير البنية الرمزية للمجتمع المصري المعاصر. ونذلل على ما سبق بجزء من الحوار بين زينهم وأمه عندما طلب من زوجته أن تأخذ الصابون من الحمام:

«**زينهم**: أبقي شيلي الصابونة من الحمام يا صفية للنسوان تخلص عليها مش كل يوم هجيب صابونة أنا.

الأم: والنبي عمرك ما كنت بخيل يا أبني.

زينهم: الغلا يأما (يا أمي) علم الناس البخل».

وتمكننا قراءة ما بين السطور في المشهد ككل، والجزء السابق من الحوار إلى التدليل على وجود حالة من عدم الرضا العام عن المستوي الاجتماعي والاقتصادي، وتهدم واضح في النظام الرمزي للمجتمع عمل على تحويل مظهر بهجة (الفرح) إلى مظهر اقتصادي يحقق دخل في ظل الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المتردية.

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولًا: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

لعل الملمح الأساسي لصورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم هي الاكتئاب والقلق، ولقد تم التعبير عن هذا الملمح بأكثر من موضع من الفيلم إلا أن الدلالة الأكثر أهمية من مجرد التواتر هو اسم الفيلم والخطاب الذي يعكسه الفيلم ككل، إذ أن حقيقة الفيلم أنه لا يوجد فرح رغم كل المظاهر المبهجة التي عرضها الفيلم. واتضحت ملامح الاكتئاب كملمح أساسي لصورة قاطني العشوائيات في الفيلم من خلال أغاني الفيلم حيث اشتمل الفيلم على أغنيتين تعكس أحدهما الإدمان والأخرى الاكتئاب، ومن المعروف أن بنية الإدمان اكتئاب أو قل أنهما وجهين لعملة واحدة. وهذا الاكتئاب ليس سمة بل حالة يعيشها قاطني العشوائيات داخل الفيلم بسبب فشل النظام الرمزي أو بعبارة أخرى فساد السلطة الحاكمة (الحكومة)؛ ومن ثم يتبدى الاكتئاب ليس بدلالة مرضية بل للتعبير عن حالة من حالات الغيبية الاجتماعية للهروب من مشكلات نظام رمزي غير قادرين على الاندماج معه لأنه يعجز عن تلبية احتياجاتهم. وتتبدى هذه الحالة كذلك في رفض النكتة – رفض المونولوجست – والتي طلبت الأم وجودها في الفرح، والدلالة العميقة لهذا هو إعلان انتهاء زمن النكتة ووجود الكآبة الاجتماعية، وندلل على هذا بالحوار التالي بين أحد العازفين ومونولوجست الفرح (صلاح وردة) فيما يلي:

«**صلاح:** تحب أقول لك نكتة واحد بيقول لصاحبه عارف صورة الراجل اللي

حطينها على علب السجاير، قال له يا ساتر مالها، الحكومة بتفكر تحطها على رغيف العيش.

العازف: حكومة أيه يا فنان».

وفي عرض الفيلم لنماذج شخصيات متنوعة يعكس نفس الحالة، فعلى سبيل المثال أن العروسين هما في واقع الأمر زوجين عُقِد قرانهما وحدثت بينهما ممارسات جنسية فقدت العروس على أثرها البكارة، ولم يعرف أهلها بهذا ولكن نظرًا لما لقيمة الشرف من أهمية في مثل هذه الأحياء رضيا العروسان بأن يكونا عروسين الفرح للحصول على مال لإجراء عملية جراحية لعمل غشاء بكارة بديل يحقق القيمة الرمزية للشرف (الدم).

ونفس الأمر لتأكيد الصورة الاكتئابية والمُغيبة قد عكسته كلمات الأغنيتين في الفيلم، والتي نوردها كما تبدت في الفيلم:

١- أغنية سيجارة بني:

صحاب السوق ضحكو عليا وغرقوني .. لفولي حاجة بني وشربوني

حسيت احساس غريب معرفش مالي .. مبقتش عارف يميني من شمالي

الدنيا تلف بيا .. قولولي ايه ايه جرالي

انا شارب سيجارة بني .. حاسس ان دماغي بتاكلني

قاعد فالحارة بسقط .. والغسيل عمال بينقط

والشارع اللي وريا قدامي .. والكلام على طرف لساني .. باجي اتكلم بتلخبط

يا عم ولع .. يا سيدي ولع ..

كوكا كوكا كوكا .. ولعوها

شربت سجارة تانيه .. نستني اسمي في ثانية

وسالت سألت على باب بيتنا .. قالولي مش حتتنا

شالوني .. روحوني .. ياريتهم ما شربوني

دوخوني .. تعبوني.

يا عم ولع .. يا سيدي ولع .. ولعوها

دي أخرة الحكاية متعملهواش معايا

سيبوني أعيش حياتي .. فايق لأي حكاية

مش هشرب بني تاني .. ولا هعرف شكله تاني

كوكا كوكا كوكا كوكا كوكا كوكا ..

يا سيدي ولع .. ولعوها

وكانت هذه الأغنية في النصف الأول من الفيلم، ولم تكن متصلة بل كان يتدخل حوار من شخصيات الفيلم في أثناء غناءها مثل حوار الزوج غير القادر جنسيًا مع زوجته وعدم استطاعته أن ينزع الميكروفون المرتفع صوته من شرفته، وحديث المونولوجست صلاح وردة مع العازف عن ذكرياته في سنوات المجد الماضية وشهرته التي اختفت الآن. وقد يكون العجز الجنسي وظيفة رمزية هنا في عدم القدرة على التعبير عن الرغبة أو الثورة على الظلم الاجتماعي بوجه عام.

٢- أغنية أنا مش عارفني:

أنا مش عارفني .. أنا كنت مني .. أنا مش أنا

لا دي ملامحي .. ولا شكلي شكلي .. ولا ده أنا

أبص لروحي فجأه لقيتني .. لقيتني كبرت فجأة .. كبرت

تعبت من المفاجأة ونزلت دمعتي

قوليلي ايه يا مرايتي .. قوليلي ايه حكايتي

تكونش دي نهايتي وأخر قصتي

أنا مش عارفني .. أنا كنت مني .. أنا مش أنا

لا دي ملامحي .. ولا شكلي شكلي .. ولا ده أنا

يا دنيا طفيتي شمعي .. يا ناس كترتوا دمعي .. والعمر راح هدر

كتبت الآه بقلمي .. كسرتوا سن قلمي .. وبرده بقول قدر

حزين من صغر سني .. ومين ع الآه يعيني ..

ووخداني الخطاوي لسكة تايهة مني

أبص لروحي فجأه لقيتني .. لقيتني كبرت فجأة .. كبرت

تعبت من المفاجأة ونزلت دمعتي

وكانت هذه الأغنية في الثلث الأخير من الفيلم، وليست هذه الكلمات هي الأغنية ككل ولكنها جزء من الأغنية كما وردت في الفيلم وتكمن أهميتها ليس لأنها تعكس حالة الاكتئاب فحسب بل لأنها في النصف الثاني من الفيلم الذي يمكننا تقسيمه بمشهد موت الأم هذا الحدث الذي يعد نقطة الارتكاز الأساسية في الفيلم ككل، ولما يعكسه من دلالة رمزية نفسية عميقة يمكن القول بأنها تمثل تبعية لأب رمزي مختلف تمامًا عن الأب الرمزي للمجتمع وقت عرض الفيلم، حيث تمثل الماضي الاجتماعي بما يحمله من قيم وأصالة وعراقة هذا الماضي الذي يعد استعارة أبوية فشل جميع شخصيات الفيلم من التمثل بها أو بعبارة أكثر دقة فشلت الأم أن تتغير وفقًا للنظام الرمزي الحديث المتصدع، ولم تتبدى علاقة الذات بالآخر إلا في إطار مرآوي لا يمكنه أن يتمثل بالاستعارة الأبوية في إطار سوي لأن النظام الرمزي بات شديد الانحراف، ومات الأب الرمزي.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

تعبر صورة التفاعلات بين الشخصية عن الصراع الشديد بين نظامين، وهما: النظام الرمزي الحالي داخل المنطقة العشوائية كجزء من المجتمع المصري، وبين النظام

الرمزي الماضي (الديني الأخلاقي - المتخيل) الذي كان شائعًا في فترة سابقة ويرى ممثلوه وجوب سيادته.

ولقد عكس الفيلم وجود خلل في الترابط الأسري ذو أشكال متعددة ما بين عقوق الوالدين، وهامشية دور الزوج وعجزه سواء جنسيًا أو ماديًا أو أخلاقيًا. أما على مستوى الجماعة فاتضحت حالة من الغيبوبة الجماعية الإرادية من خلال تناول المخدرات والمسكرات جعلت الجماعة في أسر الصورة المرآوية غير قادرين على تجاوزها انطلاقًا نحو المستوى الرمزي وتحقيق الاستعارة الأبوية، فباتت الضرورة نحو السعي لقانون بديل إلا أن هذا القانون يتبع المستوى المتخيل يقوم على فرض الهيمنة والسيطرة بالقوة وحل المشكلات بالاعتماد على الجماعة وليس الدولة، ويمكن القول أنه لم يكن غياب أي صورة سلطوية رسمية اعتباطيًا داخل الفيلم بل كان للتدليل على عدم وجود الأب الرمزي، وبقاء الأنا في أسر الصورة المرآوية والعلاقات المتخيلة.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

استخدم الخطاب السينمائي للتعبير دالين أساسيين هما دال الموت ودال الغياب أو التجاهل، وعبر دال الموت – وهو الموقف الذي تمحورت من خلاله الأحداث ككل – عن مدلول عميق وهو تفسخ القيم في مصر المعاصرة، فالأم لها دلالة رمزية مهمة في أنها تمثل حقبة زمنية لها نظام رمزي مختلف تمامًا عن الفترة الحالية. ولقد عبر دال الغياب أو التجاهل المتعمد، والذي تبدى بعدم وجود أي صورة سلطة رسمية داخل الفيلم سواء رجال شرطة أو جيش أو ساسة... الخ عن عجز كامل للأب الرمزي الحالي في حل المشكلات الاجتماعية كالغلاء والفقر وتحقيق العدل وانتشار الفساد، ومن ثم ظلت التفاعلات داخل الفيلم في سياق من المستوى المتخيل والبقاء في إطار الديناميات المرآوية كما سبق وأشرنا.

أما أكثر الأبنية تواترًا فكانت التوحد، والإزاحة، والنكوص. وعن التوحد نلحظ التوحد النرجسي، حيث بقاء نمط التفاعل المرآوي كنمط سائد للتفاعل بين الأفراد،

فجميعهم مغيبين عن الواقع نظرًا لما يعانوه من اكتئاب جماعي بسبب عجز السلطة في حل مشكلاتهم الاجتماعية (تحول الفرح إلى «جمعية» لحل المشكلات الاقتصادية، ولم تتبدى أي وسيلة قانونية للحل). وتتبدى الإزاحة في الأم، والتي تعبر عن فترة اجتماعية سابقة كان فيها المجتمع أكثر رقيًا وحلًا لمشاكله من الفترة الراهنة ويعتمد عليه الأفراد لثقتهم فيه وكفايته. ويتبدى النكوص في السعي لسلوكيات كانت مناسبة في فترات سابقة ولكنها غير ملائمة مع الواقع الاجتماعي الحالي (البقاء رهن التهليل للماضي وتراثه رغم عدم وجود أمجاد حالية).

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

غابت صورة الأب الرمزي في الفيلم حيث تم تجاهل إظهار أي صور سلطوية حالية، ويعكس هذا الغياب دلالة عميقة من مستويين: أولهما رفض الأب الرمزي الحالي نظرًا لأنه عاجز عن الحل للمشكلات أو تحقيق الكفاية أو اعتباره آخر كبير، وثانيهما رفض الأب الرمزي الماضي لأنه لا يعبر عن حقيقة الأمور التي يسير عليها المجتمع في الوقت الحالي حيث مات زمن الخير والتدين القائم على الجوهر. ومن ثم البقاء رهن قوانين الأب المتخيل حيث الصراعات المرآوية وعدم القدرة على تحقيق الاستعارة الأبوية.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

يتسم أسلوب حل العقدة الفيلمية بعدم الوضع في الاعتبار النظام الرمزي للمجتمع والبقاء رهن الصراعات المرآوية، حيث الفشل في تحقيق الاستعارة الأبوية بأي دال سواء دال الدين والأخلاقيات والقيم الأصيلة أو دال السلطة، والسعي نحو تشكيل قانون متخيل يختلف عن القانون الاجتماعي السائد.

والحل على هذا النحو يتفق مع النظام الرمزي في الواقع الاجتماعي أم دلالته

فنلحظها في حالة التخبط الاجتماعي التي يعيشها المجتمع المصري في الفترة الحالية من عدم وجود نظام رمزي ثابت وموحد لكيان المجتمع ككل مما يعني حدوث انتقال من ثقافة العشوائيات ليصبح المجتمع ذاته جزءًا من كيان العشوائية والفوضى.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

في حدود الاحتمالية العلمية وبدون مغالاة في تفسير نقطة اجتهادية يرى الباحث أن الأم الميتة – والتي كان حدث وفاتها محور للعديد من الأحداث في الفيلم أو بعبارة أخرى أتخذها الخطاب السينمائي نقطة فاصلة – قد تكون كناية عن مصر، ولا نقصد هنا الكيان المادي للدولة بل الكيان الثقافي والفكري والاجتماعي من حيث أن إخفاء هذه الحقيقة والتوجه نحوها بالرفض يجعل الكيان المصري في حِل من الإجابة عن السؤال: لماذا تدهورت مصر ؟، والتهرب من إجابة هذا السؤال من شأنه عدم المواجهة بالملامح الجديدة السلبية للمجتمع المصري المعاصر، ومن هذه الملامح ما يلي:

١- التحول من حالة التدين بالروح والجوهر إلى التدين الشكلي.

٢- إيضاح حالة الاكتئاب الجماعي في المجتمع المصري المعاصر، فمتابعة وسائل الأعلام أو الاهتمام بالأخبار السياسية ضئيلًا للغاية مع الهروب نحو الإدمان سواء المخدرات بأنواعها أو المسكرات.

٣- اختزال حال المصري المعاصر في السعي نحو قوت يومه.

٤- وكل ما سبق يعبر عن شيوع التفكير الميتافيزيقي بدلًا من التفكير الفيزيقي، وكأن لسان حال المصري المعاصر: «أنني لا زلت المصري القديم»، والقديم هذه – في رأي الباحث – تحمل معنى قدماء المصريين أو فترات الماضي القريب في حدود مائة سنة تقريبًا.

ويعبر أحمد فائق عن هذا قائلًا: «المجتمع المصري بوصفه مجتمعًا نكص عن التفكير العلمي إلى التفكير الميتافيزيقي قد أصبح هيكلًا لا وظيفة له، وأنشغل الناس

بناء الهيكل دون المضمون، وانتهى إلى استسلام لدفعه تنميق الهيكل دون المضمون. قياسًا على ذلك، يرجح أن المواطن معكوس ذلك، بمعنى أنه لن يشعر بأهمية الهياكل الاجتماعية التي يتعامل معها. سوف يستخف المواطن بالمؤسسات وبالقوانين بل وبالعادات والتقاليد المحيطة به والتي تشكل مجتمعه ... فالمجتمع المصري مجتمع يقوم على هياكل اجتماعية وهمية». [٦]

وإذا كان فائق بنظرة العالم قد حاول صياغة نظرية مفسرة لوضع المجتمع المصري، وكشف الخطاب السينمائي كفن عن ما يمكن أن تئول إليه الأمور في المجتمع، فإننا نلحظ نوع ما من التطابق بينهما في رصد حال المجتمع المصري المعاصر.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

كشف التحليل النفسي للاشعور الخطاب السينمائي عن عدد من الخطابات الإيديولوجية:

١- وجود حالة اكتئاب جماعي من السلطة الحاكمة.

٢- الاعتماد على القيم الفردية وليس القيم الاجتماعية، مما يعكس نزعة من التكاتف الجماعي والصراع الاجتماعي.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

كان خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* هو الخطاب السائد طوال مدة عرض الفيلم. وظهر خطاب التحليل النفسي *Discourse of the psychoanalysis* فترات وجيزة في محاولة التعرف على الرغبة إلا أن أي منهما لم يكتمل عمله لغياب خطاب السيد وخطاب الجامعة، نظرًا لغياب السيد وتناقض المعرفة. فالصراعات المرآوية الشديدة جعلت الفرد رهن الأسر في المستوى المتخيل غير قادر على الوصول للمستوى الرمزي وتحقيق الاستعارة الأبوية، بسبب رفض الآخر الكبير لأنه عاجز عن تحقيق وجود الذات وتكاملها واندماجها تحت سيادته.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

كان المشهد الأخير من الفيلم مشهد جنازة أم زينهم وتصور بديل – إيجابي – يضعه الخطاب السينمائي عما كان يمكن أن يحدث إن كان زينهم قد أنهى الفرح وأخبر المدعوين بوفاة والدته. والخطاب السائد هنا هو خطاب مزدوج ما بين خطاب التحليل النفسي *Discourse of the psychoanalysis*، وخطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* حيث أشار الخطاب السينمائي في المشهد الأخير إلى أن الرغبة في إخفاء خبر الوفاة القابل للمعرفة كان من شأنه إن تم توجيهه للآخر أن يحقق للذات سيادتها وتحقيق الاستعارة الأبوية، ولكن هذا لم يحدث على مدار الفيلم الذي كانت معظم أحداثه في قلب خطاب الهستيري نظرًا لعجز السيد على تحقيق المعرفة للذات. وبعبارة أخرى أن الأب الرمزي لم يسمح بأن يعطي للذات معرفتها نظرًا لعجزه أو موته.

وعبر الخطاب السينمائي عن ذلك بما تخيله زينهم في العزاء عما كان يمكن أن تسير عليه الأمور إذا لم يخفي خبر موت أمه، حيث تقترب الكاميرا عليه وهو في العزاء ويقول بينه وبين نفسه: «يا ريتني ما كنت سمعت كلامكم»، ثم يأتي مشهد الوفاة مرة أخرى والذي كان يجمع بينه وبين زوجته وأمه الميتة والراقصة وصلاح وردة والعريس والريس حبشي متعهد الحفلات والعسلي نبطشي الفرح ويتذكر ما دار وقت الوفاة ويرد على من أقنعوه بإخفاء خبر الوفاة حيث يقول: «لا لا لا ... أنا أمي ماتت يا ناس وأمي ماتت يعني كل حاجة حلوة ماتت .. يعني البركة والدعاء ماتوا .. أنا بس حاسس في نفسي أنها ماتت زعلانة مني.. آه الله يلعن أبو الفلوس وأبو الجمعيات على أبو الفرح على أبو الميكروباص.. أنزل يا عسلي شطب الفرح وقول للناس الأسطى زينهم أمه تعيشوا انتم والخارجة بعد صلاة الفجر عليه العوض ومنه العوض».

والدلالة العميقة لمشهد وفاة الأم، والذي يعد المشهد المحوري في الفيلم ككل لا تقف عند حدود الصورة المعروضة، فإذا افترضنا أن الأم تعبر رمزيًا عن حال المجتمع المصري في فترة سابقة فيمكن أن يساعدنا هذا للتعرف على الأب الرمزي في الواقع

الاجتماعي وقت عرض الفيلم وكذلك المعاصر أيضًا، حيث يدل إخفاء خبر الوفاة إلى رفض الاعتراف الضمني بالواقع الاجتماعي الحالي فقد تحولت مصر لحالة من حالات التدين بالجوهر إلى التدين الشكلي وكذلك باتت تعيش على أمجاد الماضي غير الموجودة في الوقت الحالي مع التغني بأخلاقيات ونظام رمزي لا يتماشى مع الواقع الاجتماعي.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للفيلم في ضوء عدد من النقاط:

١- يتم في أحيان عديدة في الواقع تشبيه مصر بالأم، كالقول بأن مصر أم الدنيا أو مصر أمنا.. وغير ذلك. ولما كان مشهد موت الأم قد وضعه الخطاب السينمائي نقطة ارتكاز في الفيلم، بل كان محور مشهد النهاية، فذلك لا يجعلنا ننظر إليه بصورته السطحية أو أن هذا المنطق في التعبير السينمائي لا يمكن أن يكون اعتباطيًا بل له دلالة رمزية بأنها الوطن. وما يدلل على هذا أن كافة الانحرافات التي تبدت في الفيلم قد ظهرت بعد مشهد وفاة الأم، ومن هنا يمكن القول أن الأم تعبر عن النظام الرمزي أو القانون المفترض تواجده في الواقع الاجتماعي، وكأن الأم تحرس الأبناء متى كانت حية، ولكن بالموت ينتهي كل نظام رمزي يُفترض وجوب التمسك به.

٢- عندما تغيب السلطة أو يشعر الفرد بغيابها يصعب أن يتحرر الإنسان من القانون الشفوي البدائي، ومن ثم يظل الإنسان غير قادر على تحقيق الامتثال للقيم الأصيلة أو القانون الأبوي العام، ولذا نجده تارة يندفع دفعًا نحو تعاطي المخدرات، وتارة أخرى يكلم ذاته أمام المرآة وكأنه قد أصابه الجنون. ونجد هذا واضحًا في كلمات الأغنيتين اللاتي عرضهن الخطاب السينمائي. وفي ضوء ما سبق نجد وضوح الاغتراب كسمة مسيطرة على الخطاب السينمائي في الفيلم، فالجماعة المُغيبة بإرادتها في الفرح جوهرها الأساسي الاغتراب نظرًا لسيطرة النظام المتخيل عليها وعدم دخول اسم الأب الذي يحقق الرضوخ للقانون.

و- فيلم كلمني شكرًا

بيانات الفيلم:

تأليف: عمرو سعد – سيد فؤاد الجناري.

إخراج: خالد يوسف.

سنة العرض: ٢٠١٠.

مدة عرض الفيلم: ساعة وخمسون دقيقة (١١٠ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

يعرض الفيلم أحداثه في سياق منطقة عشوائية (عزبة حليمة) بصفط اللبن، حيث يعيش إبراهيم توشكا وهم النجومية ويحلم بالتمثيل رغم انعدام موهبته، وعندما تتبدد أحلامه يبدأ في التحايل على واقعه بالفهلوة التي تصل أحيانًا لدرجة النصب والاحتيال، فيشترى خطوط محمول ويبيع المكالمات للناس دون تسديد الفواتير ثم يقوم بإنشاء شبكة غير شرعية للقنوات الفضائية، فيقع في المشكلة تلو الأخرى، ويدور كل ذلك على التوازي مع قصة حبه لجارته عبلة رغم ارتباطه بأشجان، وهي سيدة سيئة السمعة، وإنجابه منها لطفل يرفض الاعتراف به، حتى نهاية الفيلم مع نهاية هذا الصراع بالقبض عليه من قبل رجال الشرطة.

كما يعرض الفيلم للعديد من نماذج المهمشين وسط أمواج الفقر والتخلف مثل زين الحاصل على شهادة جامعية ولا يعمل، وعرابي صاحب فرن العيش الذي يبيع الدقيق المدعم ويصاب أبنه بالعمى مع مجموعة من أبناء المنطقة بسبب الإدمان وتعاطي جرعات زائدة من المخدرات، وفجر أخت أشجان التي تعرض جسدها على الانترنت بمقابل كروت شحن.. ويتم عرض كل هذا في إطار من الكوميديا لدرجة قد تصل إلى الابتذال أحيانًا.

مقدمة الفيلم والمشهد الأول:

اشتملت تفاصيل المشهد الأول من الفيلم على مناظر بالأبيض والأسود لأطفال

يلعبون في منطقة مهدمة على النيل للتدليل على وجود فترة زمنية من الماضي سواء اللعب بصور الفنانين القدامى أو البلي أو غيرها.. ثم يتغير المشهد إلى الألوان في نفس المنطقة للتدليل على الفترة الزمنية الحالية وإذ كبر الأطفال وأصبحوا رجالًا، ولكن لم يعد ما يجمعهم اللعب كما الحال في الماضي بل المخدرات والمسكرات حيث يشربوا الحشيش والخمر، ويراقبهم أطفال العزبة من بعيد حتى يقوم الكبار ليكمل الأطفال ورائهم ما تبقي منهم من فضلات المخدرات والخمر.

ثم ينتقل المشهد إلى مكان العزبة بلقطات متوسطة ويبين طابور الواقفين من أجل الحصول على الخبز من الفرن، وموظف حكومي يقوم بعمل محضر لإبراهيم توشكا بسبب قضية بروز فاترينة حلوى عن الرصيف وصراع توشكا معه وشعوره بالظلم من حكومة تفرق بين الغني والفقير.

ويعد خطاب الجامعة *Discourse of the university* هو الخطاب الذي ينطلق منه الفيلم. فنجد رصد لحالة الماضي حيث كان الأطفال يحركهم اللعب ثم تحول اللعب بعدما كبروا إلى تعاطي المخدرات والخمر، وكذلك الأطفال في الوقت الحالي لم يعد اللعب هو متعتهم بل المخدرات والخمر. ونجد عنوان الفيلم هو: كلمني شكرًا، وهو بنية متخيلة لا تتجاوز مرحلة الطلب، ومن ثم باتت المنطلقات في سياق النظام المتخيل، حيث نجد سيادة الملامح الاكتئابية الانحرافية التي تتضح في تعاطي المخدرات والمسكرات من قبل كبار وأطفال، وكأن الفشل في تحقيق الاستعارة الأبوية يتجسد في حالة من الغيبوبة الإرادية.

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولًا: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

تتسم صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم بأنها: نرجسية، هامشية، ومضطهدة، وتمجيدية، واكتئابية، وعدوانية، وقلقة، وجنسية، ورافضة لتمييز المجتمع ضدها وترفض قوانينه التي تعمل – تبعًا للصورة السينمائية – على التفرقة بين الناس

داخل المجتمع الواحد وشعورهم بعدم الانتماء للوطن إلا في مظاهر سطحية مثل مشاهدة مباريات كرة القدم، والتي تعد نوع من التفريغ الانفعالي للهموم واليأس ومحاولة السعي نحو إيجاد شعور بالانتصار أو النجاح، وندلل على هذا ببعض مما ورد من حوار بين زين وعرابي أثناء مشاهدة مباراة كرة قدم:

«**زين:** أيشمعنا الكرة يعني اللي هيبقى لكم أمل فيها ما كده كده مغلوبين.

عرابي: أسكت يا كآبة العالم أنت.. هو أنت يعني لو سكتت هيقولوا اللي متكلمش أهو.. أسكت عاشت مصر (يقولها بسخرية وهو يغازل أشجان)».

وكذلك الشجار الذي قام به توشكا مع الموظف الحكومي وشعوره بالظلم من الموظف لمجرد سعي الموظف تطبيق القانون، والعدوان ضد الموظف على هذا النحو هو عدوان لصورة الآخر السلطوي – أي صورة السلطة (الأب الرمزي للمجتمع) – والصورة على هذا النحو تتوجه سلبيًا نحو السلطة الحاكمة مما يشير إلى نوع من الصراع الشديد معها أو مع كيان الدولة ككل وأي مواطن فيها ذو مستوى أفضل من قاطني المنطقة.

ونجد ذلك واضحًا في سعي توشكا لتمثيل برنامج يعرض لجوانب سلبية عديدة في المجتمع المصري كأنها واقع فعلي فتارة يمثل أنه ضحية اغتصاب من الأسطى الذي كان يعمل معه أو ليلة الدخلة في المناطق الفقيرة والمهمشة أو العنف في أقسام الشرطة، وكذلك محاولته الاحتيال على شركة محمول وأخذ خطوط منها دون دفع الفواتير لعمل مشروع سنترال، وأيضًا سرقة توصيلات الفضائيات وعمل توصيلات غير شرعية لجيرانه... الخ.

وفي حقيقة الأمر أن كل ذلك وغيره يمكن قراءاته لما بين السطور لتأكيد رفض الاستعارة الأبوية وقوانين الأب الرمزي والبقاء في قوانين المتخيل التي تنص على عدم الانتماء للوطن وقوانينه ورفضها والعمل بقوانين الصراعات المرآوية لتحقيق

العيش بأي طريقة. ولم يتسم توشكا فقط بهذه الصراعات بل الكثير من أبطال الفيلم مثل عرابي الذي يبيع دقيق الفرن المدعم في السوق السوداء كي يعول زوجته وأولاده، وفجر أخت أشجان التي تركت المجتمع ككل لتذهب لشخص لا تعرفه تتزوجه في بلد لم تسافر لها من قبل وكأن الأمر رفض هذا النظام الرمزي وقبول أي نظام بديل حتى في حالة عدم معرفته.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

عكست الصورة السينمائية نمط العلاقات التفاعلية داخل الأسرة والجماعة في المنطقة العشوائية في إطار ديالكتيك من الصراع والتكاتف بين أفرادها، وتدور محاور الصراعات حول الظروف الاقتصادية والسعي نحو تحقيق عائد اقتصادي يسمح بعيش كريم للفرد بصرف النظر عن الجماعة بوجود ترابط بين أفرادها، وكأن هذا نقل للعدوان فبدلًا من أن يوجه إلى السلطة يتم توجيهه إلى أفراد الجماعة نفسها. فمثلًا نجد عرابي يقول في أحدى المشاهد: «أنا مجوعتش الناس بمزاجي أنا كمان كنت جعان، وعايز آكل الولد والولية». وهذا تأكيد على تفسير الصراع لدى الجماعة في الحي العشوائي.

أما التكامل فيأتي من منطلق أن الانتماء للجماعة هو انتماء لها بدافع العداء لضدها، بمعنى أن الانتماء لجماعة ما يكتسب قيمته الفعلية من وجود جماعة أخرى تختلف معها، واتضحت هذه القضية في المشاهد الأخيرة من الفيلم، فالجماعة الضدية أما أن تكون الشرطة كنموذج مصغر للسلطة أو النظام الرمزي للمجتمع، أو جماعة مرآوية بديلة من مناطق أخرى في نفس الظروف المجتمعية. وبكلمات لاكانية أن تفكك النظام الرمزي في المجتمع جعل أفراده في حالة من الفرقة والانعزال عنه، وبقاءهم في نظم خيالية خاصة بهم، ولعلنا نلحظ ذلك بشدة خلال الفترة الراهنة.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

إن الدال الأساسية التي تم استخدامها للتعبير هي دال الجنس، وهو يعبر عن

مدلول اقتصادي كسلعة أو بضاعة، وكوسيلة للتغلب على بعض من ملامح صورة الذات لدى قاطني العشوائيات وخاصة القلق والاكتئاب.

أما أكثر الأبنية المتخيلة تواترًا هي التوحد، والإزاحة. وعن التوحد نلحظ التوحد النرجسي، حيث بقاء نمط التفاعل المرآوي كنمط سائد للتفاعل بين أفراد الجماعة. وتتبدى الإزاحة في نقل العدوان الموجه إلى السلطة الرسمية ليكون عدوان متبادل مع ممثليها أو الشبيه المرآوي الواقع مثلهم تحت ظلم وفساد السلطة الرسمية. ونجد هذا واضحًا على سبيل المثال في المشهد الأول حيث شجار توشكا مع الموظف الحكومي، والذي خضع للإزاحة باعتباره ممثلًا للسلطة الحاكمة.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

اتضحت صورة سلبية للأب الرمزي في الفيلم ورفض التمثل بقانونه أو قواعد الاستعارة الأبوية لشعورهم بتفرقتها بين أفراد المجتمع الواحد، مما يعمل على تأصيل الصراع والتمزق بين فئات المواطنين، وعدم تحقيق العدالة. ونجد تدليل على هذا في أكثر من مشهد نذكر منها على سبيل المثال ما يلي:

مشهد (١) وهو جمع بين توشكا وعرابي وعاطف وزين أثناء تعاطيهم للمخدرات والخمر، حيث كانوا يتذكروا أيام الماضي وما كانوا يتمنوه، وقال توشكا أمنيته: «يا سلام يا جدعان لو تمطر فلوس»، فأجابه زين: «مهي لو مطرت هتيجي الحكومة تاخدها».

مشهد (٢) وهو أثناء محاكمة توشكا حيث كان يوجه حديثه للمحامي عن قضيته حتى يترافع عنه بقوة حيث قال: «فيه أيه يا عم هو أنا عملت جريمة دا كلها ربع متر بروز من الحيطة في حارة أد كده.. هو أنا عملت أيه يعني خدت ٦ أكتوبر ودتها مدينة السلام.. ما الراجل اللي جنبي بيقولك واخد مليار جنيه من البنك وهيطلع براءة.. أيه يا أستاذ مش تترافع كده وتجلجل المحكمة زى الأستاذ احمد زكي في شد الحكومة».

ويعكس هذان المشهدان أن هناك عدم ثقة في الأب الرمزي، الذي اتسمت صورته بالعديد من الملامح السلبية والشعور بالاضطهاد منه، وعجزه وظلمه. ومنطقيًا في مثل هذه الحالات يكون هناك أب رمزي بديل ولقد كان هناك مظاهر متعددة منه كما تبدى في خطاب الفيلم ما بين أب الدين أو الفهلوة أو الجنس.. الخ، ولكن لم ينجح أي منهم في تحقيق الاستعارة الأبوية لغياب الأب الرمزي الأساسي. ونذكر جزء من الحوار في المشهد الذي جمع بين توشكا وعرابي وعاطف وزين أثناء تعاطيهم للمخدرات والخمر:

«**زين**: أنت مربي دقنك دي ليه.

عاطف: آه صحيح أنا كمان نفسي أعرف.

عرابي: شوف طالما كلكم بتسألوا يبقى ده مطلب جماهيري.. صلي بينا على النبي.

توشكا وعاطف وزين: عليه الصلاة والسلام.

بركات: الدقن دي تجارة يعني أكل عيش واحد ميعرفكش يشوفك وأنت بالدقن دي يبقى فيه ثقة في المعاملة في البيع والشراء.. ثانيا قال لك أيه بقى في الدقن سبع فوائد».

ومن ثم بات الأب البديل بوظيفة شكلية تجعل السعي نحوه لتحقيق هدف اقتصادي دون ذلك، والتمسك بالتدين الشكلي للسعي نحو إيجاد ثقة، ومن ثم بداية انتقال نحو الدال الديني لأن دال القانون غير موثوق فيه لأنه في سياق أب رمزي غائب.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

يتسم أسلوب حل العقدة الفيلمية بعدم الوضع في الاعتبار النظام الرمزي للمجتمع والبقاء رهن الحلول المرآوية، التي لا تقيم اعتبارًا للنظام الرمزي ، فينتقل توشكا من عمل لآخر وجميعها أعمال احتيالية وهمية تدل على حالات النظام الواقعي

والمتخيل حيث الفشل تحقيق الاستعارة الأبوية.

أما دلالة هذا فهي نتيجة متوقعة لمقدمات تتمثل في غياب الأب الرمزي وعدم قدرته على تحقيق العدل الاجتماعي، والدخول في حالة من الشعور بالاكتئاب والاضطهاد والظلم.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

على الرغم من أن الفيلم محتواه كوميدي إلا أنه عبر عن دلالة مهمة موجهة إلى السلطة، وهي الثورة قادمة عبر جيل مختلف عن الجيل الحالي، جيل يشاهد الفضائيات ويتواصل عبر الانترنت ويعرف ويفهم. ولم يكن الخطاب السينمائي للفيلم بكل ثقة يعرف أن الثورة قريبة يفصل بين عرضه وبينها شهور، بل عرض الخطاب توقع أن جيل أطفال اليوم الذين سوف يصيروا شباب المستقبل خلال سنوات قادمة قد يفعل شيئًا، ومن ثم فكان طلب الخطاب لما بين السطور هو : «كلمني شكرًا» أي أن لعنوان الفيلم دلالته وهو أمر لا يتجاوز حدود الطلب حتى يمنحه الآخر وجوده عبر تحقيق رغبة الوجود في نظام رمزي متماسك وليس متخبط يقف عنده أفراده تحت الحاجة والطلب دون الانتقال للرغبة.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

كشف التحليل النفسي للاشعور الخطاب السينمائي عن عدد من الخطابات الإيديولوجية:

١- فساد النظام السياسي الذي يدعم طبقة الرأسمالية المستغلة ضد طبقة المهشمين.

٢- القيمة الظاهرية للتدين ووظيفتها الاقتصادية، كنوع من مظاهر السعي نحو أب رمزي بديل يعطي الشعور بالذات ويحقق لها وجودها.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

بدأ الفيلم وانتهى – كما سبق وأشرنا – بخطاب الجامعة *Discourse of the*

university حيث اتضح ذلك من خلال تتر البداية والنهاية ومشاهدها، إلا أن الخطاب السائد طوال مدة عرض الفيلم كان خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric*، حيث توجيه الخطاب للسيد من أجل مساعدة الفرد في التعرف على رغبته على أساس أن السيد لديه المعرفة، ولكن لم ينتهي الخطاب بشكله الكامل لأن هناك مشكلة لدى السيد وهو التجاهل، ومن هنا جاء عنوان الفيلم: «كلمني شكرًا» منطلقًا من خطاب الجامعة بهدف منح قاطني هذه المناطق العشوائية شرعية وجودهم داخل السياق الرمزي. وبالرغم من ذلك جاء السياق الرمزي ممثلًا في السلطة الحاكمة مفرغًا ولذا تم السعي نحو سياقات بديلة كمظاهر الفهلوة والتدين الشكلي لم تنجح أي منها في تحقيق الاستعارة الأبوية.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

كان المشهد الأخير عبارة عن عودة توشكا مع أهل المنطقة ومعهم أبنه «علي» بعد أن استرده من صلاح معارك، وتأتي الشرطة للقبض عليه نظرًا لوجود حكم بسبب قضية البروز، ويقوم توشكا بتسليم نفسه. وينتهي المشهد بمجموعة من الأطفال من بينهم الأطفال المكفوفين نتيجة تعاطيهم جرعات زائدة من المخدرات، وأمامهم العديد من التليفزيونات وأجهزة الاستقبال وتقوية الإرسال – تلك التي كان يستخدمها توشكا في عمله حيث يقوم بتوصيل القنوات الفضائية لأهالي منطقته عبر شبكة غير شرعية – وكان هناك العديد من القنوات سواء قنوات دينية أو أغاني أو منوعات أو إخبارية أو أفلام أو رياضية... الخ. وكانت الخلفية السمعية لتتر النهاية أغنية كلماتها كالتالي:

كلمني شكرًا كلمني .. إن شاء الله رنة تطمني

خد مني رنة وهات ألو .. وأديني وصلة مخنوق يا هوه

كلمني شكرًا كلمني .. إن شاء الله رنة تطمني .. كلمني شكرًا

نفضت جيبي كروت وخطوط .. لخصت عمري في رسالة

يا ما نفسي يوم ع النت أفوت .. وأعيش معاكم في الحالة

بترن عالي وأنا أصيت .. وفي حلمي حتى مثبتني

ولما أصهلل وأتصيت .. ألاقيك في لحظة تقَلِبني

كلمني شكرًا كلمني .. إن شاء الله رنة تطمني .. كلمني شكرًا

يا مشفرين الهوا حنو.. بلاش ديكودر ولا وصلات

بديكو قلبي وبتغنوا.. ومقضينها ساعات ع الشات

أخوك مئشفر وأنت يا مان .. ما جاش في بالك تقاسمني

حواليك شاشات أشكال وألوان .. وأنا من ريحتهم تحرمني

كلمني شكرًا كلمني .. إن شاء الله رنة تطمني .. كلمني شكرًا

ويعد خطاب الجامعة *Discourse of the university* هو الخطاب الذي ختم به الفيلم. حيث يشير إلى أن الأطفال في الوقت الحالي مختلفين عن الماضي تمامًا فهم يشاهدوا التليفزيون وقنوات متنوعة ومجالات مختلفة، وألعابهم أصبحت الانترنت. ومن ثم نجد خطاب الجامعة يوجه المعرفة من منطلق السيادة، وكأنها معرفة موجهة لمن يهتم بالأمر أو بالأحرى رغبة الآخر غير المهتم بالأمر. ولذلك نجد الأغنية في النهاية بل وعنوان الفيلم ككل هو: كلمني شكرًا، تعكس الأغنية مضامين عميقة موجهة للسلطة في المقام الأول أو طبقة الأغنياء في تفسير بديل. وربما تكون الرسالة الموجهة هنا هي: «أعلم أن الأمر أصبح مختلف فالأطفال لم يعدوا أطفال يلعبون، والكبار داخلهم إحساس بالظلم والتهميش الاجتماعي، طفل اليوم الذي هو رجل الغد حتى وإن كان كفيفًا فأن لديه البصيرة والمعرفة المستمدة من الأعلام وشبكات التواصل عبر الانترنت، وما يشاهدوه

ليس سياسة فحسب بل باقات متنوعة، يشاهدها مثل القادر تمامًا – وإن كان بأسلوب غير شرعي – إلا انه يمتلك المعرفة بما يحدث مثله مثل غيره في المجتمع».

وقد يكون الفيلم عبر عن نوع من الثورة القائمة على الانترنت في مواقع التواصل الاجتماعي مثل الفيس بوك ضد النظام وقت عرض الفيلم، وربما يكون ذلك تنبؤ بثورة ٢٥ يناير التي بدأت من خلال شبكة الانترنت عبر مجموعة من الشباب.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي للفيلم في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١- يعلمنا فرويد *Freud* أن للنكتة وظيفة نفسية مهمة حيث تعد حل وسط أو تسوية للصراع بين الرغبة والدفاع، ويضيف لاكان على هذا قيمة النكتة في سياق اللغة، فهي أحد منافذ اللاشعور المبني كبناء اللغة. وفي واقع الأمر أنه لا يخرج خطاب الفيلم عن هذا، فأي فيلم في ذاته هو بناء لغوي في سياق النظام الرمزي للمجتمع في الواقع حيث يعبر عنه ويفصح عما يخفيه، والفيلم ككل يعبر في حالة من الكوميديا عن خطاب أساسي هو: كلمني شكرًا، وكأنه طلب *Demand* موجه إلى الآخر الكبير كي يمنح شخصياته الاستعارة الأبوية، كي يتعرف على ذاته ويحقق وجوده في سياق النظام الرمزي، ونتج عن هذا الطلب الرغبة في تحقيق الاستعارة الأبوية.

٢- إن الرغبة في الأساس هي رغبة آخر، ولكن إذا كان الآخر متهدمًا يصعب أن يكون له رغبة متماسكة أو محددة يمكن للذات التمثل بها، ولذا بقيت الأنا في صراعها مع الصور المرآوية الأخرى غير قادرة على تجاوز المستوى المتخيل، لأن المستوى الرمزي بات متصدعًا ومن هنا يكون عدم التمثل به أو إبعاده مبرر لتصدعه وتهدمه، ويكون قبول الآخر الكبير هي رغبة صعب تحقيقها.

ز- فيلم عبده موته [٧]

بيانات الفيلم:

تأليف: محمد سمير مبروك.

إخراج: إسماعيل فاروق.

سنة العرض: ٢٠١٢.

مدة عرض الفيلم: ساعة وأربعون دقيقة (١٠٠ دقيقة).

ملخص قصة الفيلم:

«عبده موته» شاب يعيش في منطقة عشوائية حيث الفقر والجهل، ولهذه الظروف ينضم للعمل مع المعلم «مختار العو» تاجر المخدرات بالمنطقة ليصبح واحدًا من رجاله، ولكنه ينفصل عنه ليعمل بمفرده في المخدرات والبلطجة، لدرجة تجعل منه منافس لمختار، الذي يقوم بالإبلاغ عنه فيدخل السجن فترة ثلاثة أشهر. من ناحية أخرى يحب عبده الفتاة أنغام بائعة الفول التي ترفض الزواج منه إلا إذا تاب وعمل في مهنة شريفة. يعمل عبده سائس في جراچ لفترة ثم بائع عيش ثم ينتقل مرة أخرى للبلطجة والمخدرات ثم يستقر في عمله كسائق عند صاحب الفيلا التي يعمل فيها والد أنغام. يقوم كل من حماصة، وياسر الأشول - أصدقاء عبده - بالتعاون مع مختار العو بسرقة الفيلا التي يعمل فيها عبده، وقتل زوجة صاحب الفيلا، ويُتهم عبده بالجريمة.

يدخل عبده السجن ولكنه ينجح بالتعاون مع ربيعة الراقصة التي كانت تحبه، في أن ينتقل إلى المستشفى حيث أعطته طعام أثناء زيارتها له، ووضعت فيه عقار من شأنه أن يجعله يتألم وينتقل إلى المستشفى التي استطاع أن يهرب منها. يسعى عبده إلى الانتقام فيقتل مختار العو وياسر الأشول – لأنه كان على علاقة غير شرعية بأخته – ويُقبض عليه ويُحكم عليه بالإعدام.

مقدمة الفيلم والمشهد الأول:

كان المشهد الأول ومقدمة الفيلم عبارة عن محاولة هروب عبده من الشرطة التي تلقت بلاغ من مختار العو أن في حيازته مخدرات، حيث يعمل عبده في توزيع المخدرات، ويتم إلقاء القبض عليه ويسجن مدة ثلاثة أشهر.

وللمشهد الأول دلالة قوية حيث ينطلق من خطاب الجامعة *Discourse of the university* لإيضاح عدد من الدلائل المهمة، وهي: عدم يقظة السلطة في مواجهة الخارجين على القانون، فلا تتم المواجهة لهم إلا بعد بلاغ، واتضح ذلك في العديد من مشاهد الفيلم نذكر منها مثلًا طلب الضابط من مختار العو أن يرشده لمكان عبده موته بعد هروبه من السجن وهذا دليل قوي على عجز السلطة ممثلة في رجال الشرطة من القيام بدورها. وكذلك يكشف التحليل عن أن السلطة تتبع تفكيرًا غير منظمًا حيث لا تقيم اعتبار بين السبب والنتيجة، فتواجه الجريمة كنتيجة دون أن تعمل على علاج أسبابها، ودون السعي بشكل فعال للقضاء عليها، فهي مجرد رد فعل لما يقوم به الشعب الذي يتخذ هنا موضع السيادة لأنه هو المالك الحقيقي للمعرفة.. هذه المعرفة التي توضح أن هناك منه من بدأ يتخذ الجريمة مواجهة للفقر.

وبعبارات لاكانية نجد أن سقوط النظام الرمزي يجعل مَنْ يمثله يدخل إلى ديناميات النظام المتخيل، بل ويستعين بمن فيه ليعطوه الدلالة، ومن ثم فالمجتمع ككل يحتاج إلى نظام رمزي بديل، وقد حل محل النظام الأبوي الرمزي نظام فوضوي متخيل يتجسد في شرعية البلطجة والخروج على القانون، ولا نقصد هنا النظام السياسي، ولكن نقصد معالم النظام الرمزي.

النقاط الأساسية في تحليل خطاب الفيلم:

أولًا: صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم:

تتسم صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الفيلم بأنها سلبية في مجملها حيث تتميز بأنها: نرجسية، وتمجيدية، ومضطهدة، واكتئابية، وعدوانية، وقلقة، وجنسية،

ومُغيبة، وضد النظام الرمزي للمجتمع. ولقد كانت ديناميات المستوى المتخيل هي الديناميات المسيطرة في عرض صورة تعتبر عاجزة عن فعل أي شيء لأنها واقعيًا ممزقة. والصورة على هذا النحو لم تخضع للاستعارة الأبوية، ليس لأنها ترفض الأب وإنما لغياب الأب الرمزي الذي يمكن من خلاله تحقيق الاستعارة تبعًا للنظام الرمزي للمجتمع، ويشير هذا إلى تفكك بنيه النظام الرمزي. ومن ثم يكون البقاء في بنية المتخيل ودينامياته هي نتيجة طبيعية لهذا الغياب، وقد تكون عملية صياغة نظام أبوي جديد لا تخلو من الديناميات المرآوية.

ثانيًا: التفاعلات بين الشخصية:

عكست الصورة السينمائية نمط العلاقات التفاعلية بين أفراد الجماعة داخل المنطقة العشوائية في إطار الصراع المرآوي الشديد الذي تصل شدته إلى حد إلغاء الآخر المرآوي أو رفضه إما على مستوى اللغة (الحوار) أو على مستوى الصورة (الفعل العنيف الذي وصل إلى حد القتل). ولم يتبدى قائد محدد للجماعة، فسواء عبده موته أو مختار العو، فكل منهما نموذج انحرافي للقائد المسيطر على جماعة الذي يسعى إلى السيطرة على الجماعة من خلال الاستعانة بالآخر الكبير (رجال القانون) الذي أكدت الصورة غيابه الدائم، ولم يكن حضوره إلا ببيان من الآخر الصغير أو القائد المسيطر على الجماعة، ولكن رغم هذا الصراع تبدى حسمه من خلال قبول عبده موته بقيادة العو، وتبدى ذلك من قوله: «اللي منك منك حتى لو أحسن منك، ولو عايز تبقى ريس عامل الشعب كويس». ومعنى هذا أن الجماعة إن كان قائدها عادلًا كان يمكن أن تُظهر الصورة السينمائية – وليس فقط الدلالة العميقة – غياب كامل للآخر الكبير.

ومن ثم يمكن القول أن غياب الأب الرمزي على مستوى الصورة السينمائية يتفق مع الواقع الاجتماعي الفعلي، ولكن الدلالة العميقة للخطاب هنا هو السعي نحو الأب الرمزي لرفض البقاء بدونه.

ثالثًا: دوال الفيلم ومدلولاتها:

في ضوء ما سبق نجد أن كل من دال التدين الشكلي قد ظهر بشكل سطحي في الفيلم وكذلك دال القوة – بشكل أكثر تكرارًا – للكشف عن مدلول عميق باعتبارهما بدائل قوانين أبوية متخيلة لغياب قانون الأب الرمزي، وكوسيلة للحصول على الاستعارة الأبوية.

ولم يتبدى دال التدين الشكلي إلا في عدد محدود من المشاهد، وهي: الأخ الملتحي الذي جاء يتشاجر مع عبده موته لأنه غرر بأخته وخدعها وأصبحت حامل منه، وأيضًا مشهد الصلاة الذي جمع بين كل من عبده وحماصة وكل منهما يصلي في اتجاه مختلف عكس القبلة – لكل منهم قبلته التي لا تتصل بالقبلة الأصلية - حتى لا يتم القبض عليهم، وكذلك يتضح من كلمات الأغنية التالية:

«ايش تبغى تكون حسود وأصلى بوراك (ورائك) تشوف وتآمن

الشر هم حسود انزل من فوق وشوف الثانى

اتحدي الأصل اتحدي الأصل هوا احنا معاكو مش ناو (Now)

يتحدى الأصل بالتلكس ونزلت معاكو ميدان

قصدت الباب ونازل قدام بيت الجيران

واحدة عملت لي عمل على الأرض وعلى الحيطان

وأنا ماشى واخد بالى وعملت فيه عبيط

مضمنش اللى يجري لي يمكن يجيء لي عفريت

مشيت من طريق تانى علشان اشوف بقى حالي

أنا راجل رايح شغلى وعايز اجمع مالى

الناس عايزة ايه الناس بتعمل ايه

عين صفرا والتانية حمرا قولولى اعمل أيه

يا طاهرة يا أم الحسن.. يا أم الحسن والحسين

عين الحسود والحسد يكفينا شر العين

اللى مش ناوي لي الخير واللي عايز لي الشر

والتانى يتربص لي وبيتمنى لي الأر

وعملنا عقدة لناس بعد ما كانوا الأساس

أرقام على التلفون العاقل والمجنون

اللى يشتم يتريق واللى بيشكر بجنون

عينى ليلى.. سيدي ليلى ليلى

واحد عمال بينق ويقول ده عنده وعنده

ايشى مية (مائة) ومليون وبينقل للي جانبه

ده كلام الناس كتير .. ده كلام الناس بيحسد

الزن ع الودان بيقرب مش بيبعد

أنا درويش وماشي.. ماشي في نور الله

واللي معاه ربه عمره في يوم ما تاه».

وتدل كلمات الأغنية والمشاهد السابقة والتي نوضحها كنماذج على الغيبية الكاملة والاغتراب في إطار بنية متخيلة، والسعي نحو بديل أبوي غيبي نظرًا لعدم وجود الأب الرمزي المجتمعي – أي وجود سلطة هشة غير قادرة على أن يتم التمثل بقيمها أو تحقيق الاستعارة الأبوية من خلالها – الذي يمكن قبوله.

ومن هنا تكون الغيبية أساس جديد يتم وضعه كمحاولة لإيجاد بديل أبوي يعفي

الذات من السؤال عن أسباب فشلها نتيجة عوامل ميتافيزيقية مثل الحسد، والذي لا يمكن مواجهته إلا بتفكير ميتافيزيقي آخر وهو الدين.

أما أكثر البنى المتخيلة الأخرى تواترًا فكانت التوحد، والإزاحة. وعن التوحد نلحظ التوحد النرجسي، حيث بقاء نمط التفاعل المرآوي العدواني كنمط سائد للتفاعل بين أفراد الجماعة. وتتبدى الإزاحة في نقل دور السلطة إلى احد أفراد الجماعة (مختار العو أو عبده موته)، حيث يكون هو السيد الذي يملك المعرفة بأحوال الجماعة ويوجه الشرطة متى أراد لتقوم بعملها، ومن ثم كان هو الرئيس ولهذا الأمر دلالته، فلقد كشف الخطاب السينمائي في أفلام أخرى عن وجود رئيس للمنطقة مميز بالتدين الشكلي في صورة خلية إرهابية أم هنا فقد تغير الشكل ليصبح البلطجي هو السيد، وهذا قد يعني وجود أنماط لسلوكيات البلطجة قد تتبدى في المستقبل القريب على مستوى المجتمع نظرًا لغياب السلطة عن المشهد الراهن.

رابعًا: صورة الأب الرمزي:

اتضح غياب السلطة أو الأب الرمزي في الفيلم، فهو لا يعلم ما يحدث في المجتمع إلا ببلاغ، ويمكن أن ندلل على هذا بمثال ما قاله أحد رجال مختار العو إليه عندما تم الكشف عن عملية تهريب مخدرات، حيث قال: «الحكومة مش مفتحة أوي كده.. دي تاني عملية تضيع منا بالشكل ده.. الحكومة معاها أخبارنا يا كبير»، وأيضًا لم تلقي الشرطة القبض على عبده موته إلا ببلاغ، كما أنها عاقبته بالإعدام على جريمة لم يرتكبها..الخ. والصورة على هذا النحو تحمل في طياتها العدوان الشديد نظرًا لغياب السلطة وظلمها، وهي في مجملها سلبية.

ولذلك دارت أحداث الفيلم في سياق المستوى المتخيل ودينامياته، حيث الصراعات مع الصور المرآوية المختلفة دون وضع أي اعتبار للأب الرمزي نظرًا لغيابه. وكان السعي نحو أب رمزي جديد ضرورة في ظل غياب الأب الرمزي، ومن ثم كان الأب الرمزي في صور البلطجة وتعاطي المخدرات والاتجار بها والتدين

الشكلي هي البدائل لغياب الأب الرمزي.

خامسًا: أسلوب حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي:

يتسم أسلوب حل العقدة الفيلمية بوجود حل سلبي يدل على فشل السلطة في التعامل مع أعراض المشكلة قبل أن تتفاقم، ورغم أن نهاية الفيلم تعكس الرضوخ لقانون الأب الرمزي إلا أن هذا القانون قد عجز في الكشف عن الحقيقة، ومن ثم فلا يمكن الاعتماد عليه كقانون يضمن البقاء.

أما دلالة هذا فهي نتيجة متوقعة لمقدمات تتمثل في غياب الأب الرمزي وعدم قدرة قانونه من الكشف عن الحقيقة، ومن ثم يكون قانون الغابة أو قانون القوة والعنف والبلطجة هو القانون الآمن والأكثر تمثيلًا للعدل.

سادسًا: الدلالة العميقة للمحتوى الظاهر:

يعكس الفيلم دلالة عميقة باعتباره صورة مصغرة للمجتمع، حيث أصبحت نماذج البلطجة وعدم احترام القانون هي العنوان السائد للمجتمع ككل، ويحمل الفيلم رسائل عديدة على المستوى العميق أهمها: فشل النظام الرمزي الحالي في احتواء نماذج المهشمين وقاطني العشوائيات داخله، مما يجعلهم لا يجدوا أي بديل سوى البلطجة لتحقيق الرزق أو العنف لتحقيق الشعور بالأمن. وكذلك هشاشة العلاقة بين السلطة وبعض أفراد الشعب لوجود تراكم من عدم الثقة فيها نظرًا لفسادها. وأخيرًا يكون اللجوء إلى الغيبية والخرافة باعتبارهما حلول لغياب الأب الرمزي.

سابعًا: الخطاب الإيديولوجي للفيلم:

كشف التحليل النفسي للاشعور الخطاب السينمائي عن عدد من الخطابات الإيديولوجية:

١- فشل النظام السياسي والأمني الحالي الذي لا يستطع احتواء كافة أفراد المجتمع أو تحقيق الشعور بالأمن لديهم فيلجئوا لتحقيقه بالاعتماد على

أنفسهم. ومن ثم انتقلت الوظيفة الرسمية للدولة إلى أفراد غير رسميين من الشعب

٢- السعي نحو أب رمزي في صور الخرافة والتدين المظهري أو البلطجة والخروج على القانون.

ثامنًا: دينامية الخطاب:

بدأ الفيلم وانتهى بخطاب الجامعة *Discourse of the university* حيث اتضح ذلك من خلال مشهدي البداية والنهاية، إلا أن الخطاب السائد طوال مدة عرض الفيلم كان خطاب الهستيري *Discourse of the hysteric*، حيث توجيه الخطاب للسيد الغائب حتى يحرره من أسر الصورة المرآوية، وكأن الرغبة هنا هي رغبة الاندماج في بوتقة الآخر الكبير أي في النظام الرمزي للمجتمع، حيث أن البقاء في الصراعات المرآوية من شأنه تحويل هذه المجتمعات من مجتمعات سكانية إلى مجتمعات الجريمة والبلطجة بشكل معلن. في حين لم يتبدى خطاب التحليل النفسي في سياق الفيلم، وظهر خطاب السيد في إطار هامشي.

ومن ثم يتم السعي نحو الأب الغائب لأن بدائله غير آمنة ولا تسمح بتحقيق الشعور بالذات أو الوجود في سياق العالم الخارجي.

أما عن الشخصيات وتجسيدها لأي من الخطابات اللاكانية الأربعة، فيمكن أن نوضح ذلك فيما يلي من نقاط:

٣- قاطني المنطقة العشوائية: جسد كل من عبده موته، ومختار العو، وحماصة، وياسر الأشول، وربيعة... وغيرهم من سكان المنطقة خطاب الهستيري الذي لديه رغبة يريد أن يوجهها للسيد حتى ينتج عنها المعرفة، وتدور محور الرغبة حول إلغاء دور السيد، ورفض القيد في سجلات النظام الرمزي لأنه غير قادر على منح الذات المعرفة بذاتها.

٤- رجال الشرطة: يعبر رجال الشرطة عن خطاب السيد إلا أن ظهوره كان مشروطًا بطلب من قاطني المنطقة العشوائية، ومن ثم بات دور السيد محدودًا داخل الفيلم. وتشير الدلالة العميقة لهذا الموقف إلى أحد النتائج السلبية للثورة، فرغم وجود الحرية إلا أن تراكمات فشل السيد في دوره ورفضه لحقيقة أنه خادم في الأساس، جعلت من كان يتخذ موضع العبد قبل الثورة – أي ممثلي البلطجة – يتحول هو السيد ولكن في سياق يرفضه أفراد الجماعة فيريد تأسيس دور السيادة بالقوة وهذا ما جعل خطاب السيد في سياق من الصراعات المرآوية التي تميز النظام المتخيل.

٥- المشهد الأول والأخير: لم يتبدى خطاب الجامعة إلا في هذين المشهدين، والمعرفة الموجهة إلى الآخر هنا، هي المعرفة التي تقدمها الصورة السينمائية إلى السياق الاجتماعي سواء المواطنين أو السلطة لما آلت إليه حالة المجتمع بعد الثورة وهي دلالة يمكن قراءاتها بين السطور بهدف التوصل إلى حقيقة الذات (الشخصية المصرية) في الوقت الحالي من المجتمع.

المشهد الأخير وخاتمة الفيلم:

يجسد المشهد الأخير خطاب الجامعة كما سبق وأشرنا، وهو مشهد إعدام عبده موته في جريمة لم يرتكبها، حيث ظهر عبده وهو يصلي ويرتدي زى الإعدام – والقبلة واضحة هذه المرة وليست متخيلة - ثم أخذه السجانون من زنزانته إلى غرفة تنفيذ الحكم وعندما سألوه عما يتمناه ذكر أن هذه أول مرة يُسأل فيها عما يتمناه، أما أمنياته من رغبته في أنه كان يريد أن يُزوج أخته زيجة أفضل مما تزوجتها، وأن يكون مع مَنْ أحبها، وأن يتركه مختار العو في طريق التوبة، وألا يخونه أصدقائه، وأن ينجح في تكوين أسرة وينجب أطفالًا ليعلمهم ولا يكونوا جهلة مثله، أما أمنيته هو لنفسه أن يكون بائعًا للخبز.

ولقد كانت جميع هذه الأمنيات بصيغة الماضي الذي لم يحدث طوال أحداث الفيلم، وتعد الأمنية الأخيرة تدليل على عجز السلطة في توفير لقمة عيش لمن يرغب في العمل الشريف، وفشلها في تحقيق الأمن لمن يرغب فيه، وغيابها مما يجعل كل فرد مثل عبده موته عرضة لأن يصبح هو ذاته سلطة في مواجهتها وعلى أهل منطقته، ومن ثم يكون هذا منطقيًا للسعي نحو نظم متخيلة بديلة يصنعها في إطار من الصراعات المرآوية بعيدًا عن النظام الرمزي.

والخطاب لمشهدي البداية والنهاية يعبر عن حالة من العدوانية الشديدة والهمجية التي تميز النظام المتخيل، وكذلك غياب الأب الرمزي.

أما خاتمة الفيلم النهاية فلم يكن له دلالة في الصورة ولكن كانت الخلفية السمعية أغنية كلماتها:

«مش لاقى حاجه جوايا أنا مظبوطة

وعايش وعارف سكتي أخرتها موته

مبقاش في حد مالي عنيا ولا حد مديت له أيديّ

واخد الحياة كدا لوي دراع

عايشها أنا بسوء نية

نفسي ومفيش حاجه قبليها

مصلحتي بس أجرى عليها

وليا مبدأ في الدنيا

يا أما فيها لخفيها

كل اللي على كيفي على كيفي أنا عملته

وحالي وحالي ولا مره أنا عدلته

وقبل م الكلام يتقال

على طول بايعها وماشي شمال

أنا اللي عايش فيها بغش

وكل يوم تلاقيني بوش

وعارف أن هيجي نهايتي

وبرضه عندي وباخدها قفش

لكن في ناس باجي قدامهم

بتهد واسكت عشلانهم

وهما دول نقطه ضعفي

بستقوى بيهم وأنا بينهم

كل اللي على كيفي على كيفي أنا عملته

وحالي وحالي ولا مره أنا عدلته

وقبل م الكلام يتقال

على طول بايعها وماشي شمال».

ويتضح من المشهد الأخير الإجابة أنه جواب الشرط، فإذا كان الأب الرمزي موجودًا ومؤثرًا لما كان هناك حاجة للبقاء في أسر الصورة المتخيلة، حيث ديناميات البقاء في الاغتراب والغيبية والعدوانية وغيرها من الخصائص المميزة للنظام المتخيل، وكانت الذات تشكلت في سياق القانون الرمزي وليس بدائل متخيلة.

رؤية تحليلية نفسية نقدية للخطاب السينمائي:

من كل ما سبق يمكننا تقديم رؤية نقدية للخطاب السينمائي للفيلم في ضوء عدد من النقاط على النحو التالي:

١- ركز الخطاب السينمائي على عرض صورة قاطني العشوائيات في شكلها السلبي الفج، ولم يشير إلى غيرها من أفراد المجتمع، وحتى الإشارات البسيطة لغيرهم كانت بصورة ايجابية جيدة تعد ضحية في أحيان كثيرة للفئة المنحرفة. وهذا الأسلوب في إبراز الصورة السلبية لفئة واحدة من المجتمع وهي قاطني العشوائيات يعبر عن الصراع الفعلي في الواقع الاجتماعي المصري، وحالة الانقسام الموجودة في ظل غياب الأب الرمزي، والفيلم في خطابه هذا يقدم العشوائيات كماكينة لإنتاج كافة نواحي الانحراف الاجتماعي من بلطجة واتجار بالمخدرات وجنس غير شرعي... الخ، وهي صورة متحيزة إلى حد بعيد ولا تصف الأمور بموضوعية.

٢- أشار الفيلم إلى غياب السلطة والقانون الاجتماعي، والسعي نحو أبعاد جديدة لا تقيم للقانون اعتبارًا، بل تتحكم أيضًا في السلطة الهشة المتاحة، وهي صورة شبه واقعية لفترة عرض الفيلم أو قبلها بقليل بعد الثورة حيث كان يعيش المجتمع في حالة من الانفلات الأمني، والدلالة العميقة للانفلات الأمني هي حالة غياب السلطة التي تم الإشارة إليها سلفًا.

ثانيًا: الصياغة التحليلية النفسية الموازية

يؤكد بريتس *Pritts* أن هناك تزايد في دراسات السينما التي تهتم بعلاقة المُشاهد بالفيلم كنص. خاصة عندما يمكننا أن نصيغ معادلة أن علاقة الأشخاص في الفيلم كشيء يلاحقونه، وموضوع الفيلم كجمهور يدركه أو يلاحظه. حيث نجد أن الفكرة / الموضوع أو الشيء أكثر أهمية فهو في نهاية الأمر خطاب يحمل فكرة وحالة.[٨]

ومن هنا تكمن أهمية عمل صياغة تحليلية نفسية موازية في الخروج بنتائج عميقة لفيلمين من عينة أفلام الدراسة، وهما فيلم حين ميسرة كنموذج لأفلام عرضت لقاطني العشوائيات قبل ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١، وفيلم عبده موته كأحدث وأشمل

النماذج بعد ثورة يناير في الفترة الانتقالية التي عرضت لقاطني العشوائيات بعد الثورة.

حيث تسهم الصياغة الموازية في عمل فيلم نفسي يتخطى حدود الصورة المعروضة، ويعمل على بلورة خطابها في سياق دينامي مع ربطه بالواقع الاجتماعي المعاصر، حيث يتم صياغة الفيلم بشكل طولي يتتبع كل مشهد على حدة لتحديد موضع الذات على مدار عرض الفيلم، ويتم التوصل لموضوع الذات عبر ما يجسدها وهي حركة الكاميرا وحجم اللقطة وزاوية التصوير والديكور والملابس... الخ. وسيتم ربط ما سنتوصل له من نتائج من الصياغة الموازية بباقي مجموعة الأفلام لتتبع تطور الصورة المعروضة لقاطني العشوائيات تبعًا للأبعاد المحددة عبر الفترات الزمنية المختلفة.

أولًا: النص النفسي لفيلم حين ميسرة:

حين ميسرة *Till better days* هي أول عبارة تكتب وتقال في الفيلم، هي جملة الشرط التي تنتظر جملة الجواب في المشهد الختامي من الفيلم، ومن ثم فهي تقول: (لو تحسنت الأمور .... سيحدث ....)، وما سيحدث هذا لم نعرفه بعد وربما سيأتي الإجابة عنه في المشهد الأخير.

ونجد بداية الفيلم بالشارع حيث تركز الكاميرا على مناظر من مساكن عشوائية، وهي المنطقة العشوائية التي ستدور الأحداث داخلها، وكانت اللقطات بزاوية كاميرا بعيدة لإظهار أكبر عدد ممكن من محتويات المشهد الأول من الفيلم، وأيضًا لتصغير حجم الناس للتدليل على تهميش دورهم. وعلى غرار الأرجوحة الهيجيلية تم التركيز خلال عرض المناظر على أخبار صحفية مثل أن «١٥ مليون مصري يعيشون في العشوائيات» أو «سرطان العشوائيات ينتشر في مصر» أو «شكر الله سعيكم.. المقابر تحولت إلى مساكن عشوائية.. ٦٠٠ ألف مواطن يعيشون في المدافن» أو«٣٠ مليون مصري يعيشون تحت خط الفقر» وغيرها، وتوظيف جميعها في سياق المشهد الأول. وكانت الخلفية السمعية لهذه اللقطات هو أغنية، نعرض لكلماتها فيما يلي:

«ولحين ميسره صبرك يا سكره
مش حابه تخنقينى ولا طالبه منظره
والعيشه مره لكن أهى أحسن من مفيش
علب الصفيح مساكن
وفي قلب الموت بعيش
وإن توهت هتلاقينى حين ميسره
أنا باخد حقى وقتى ولو تضيع رقبتى
العمر راح في نومه ونفسى تقوملى قومه
وأوعدك يا دبينا بحته دين عزومه
لو مره تضحكيلى ضحكه صغيره
الحظ مش وافقنى ولا الغرام لايقلى
مستكترين علينا يا حبيبتى نور عنينا ولو حلمنا نفرح
يهدوا الكون علينا
مين اللى باع النهارده ومين اللى اشترى
ولحين ميسره صبرك يا سكره
مش حابه تخنقينى ولا طالبه منظره».

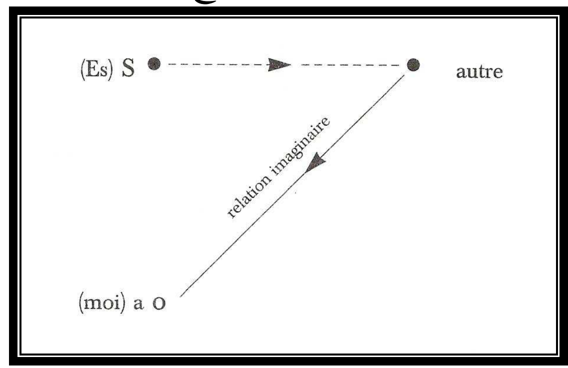
ومن ثم كان أول مشهد في الفيلم للشارع، ويورد المعجم الوجيز من بين المعاني اللغوية للشارع: «واضع الشَّرِيعة».[٩]

وهنا تكمن بداية تنويه الذات عن قانونها من خلال الصورة السينمائية، إذ يحل قانون الشارع محل الآخر الكبير، ويصبح هو القانون، ونلحظ هذا في العديد من مشاهد الفيلم التي يمكن أن نؤكد أن معظمها كان مشاهد خارجية بزاوية كاميرا بعيدة لشوارع مختلفة لا تقتصر على الحي العشوائي مما يعكس أن الخطاب السينمائي للفيلم لا يقتصر على قاطني العشوائيات فحسب.

وكان المشهد الأول من الفيلم لساعي بريد معه خطابات من الخارج (العراق) ويتوافد عليه عدد كبير من سكان المنطقة أملًا في الحصول على خطاب من ذويهم في الخارج.

والمشهد لا يشير إلى فعالية الخطاب لمجرد الاطمئنان على ذويهم في الغربة، بل لما للخطاب المُرسل من أهمية لأن بداخله مبلغ مالي يساعد على المعيشة. ولم يرسل أحد خطاب سوى شخص واحد فقط (عبد الحميد) إلى أخته (نحمده) ويستلم زوجها الخطاب من ساعي البريد أملًا في الحصول على المال قبل زوجته، في حين باتت أم (رضا) دون خطاب من أبنها رضا المسافر في العراق.

ولا يقف الأمر عند الوظيفة الاقتصادية للخطاب، بل أن للخطاب وظيفة نفسية وديناميه، فالخطاب الغائب هو خطاب رضا، وهنا نجد الدلالة اللغوية للاسم فرضا ظل غائبًا طوال أحداث الفيلم ولم يتبدى سوى في مشهد واحد (حلم أم رضا)، ومن ثم فالدال المفقود هو دال الرضا، ومن ثم يكون الحمد – وهو مضمون غيبي ديني – دال بديل نظرًا لعدم وجود رضا إلا أنه رغم ذلك يقع في نطاق الصراعات المرآوية ولا يمتثل للأب الرمزي نظرًا للدال المنقوص (الرضا)، والذي جاء بديلًا عن الرغبة الأساسية للفيلم، وهي رغبة المكان والتي تم التعبير عنها بأكثر من دال كما سنوضح لاحقًا، ولكنها لم تعلن عن نفسها إلا بعد المشهد الرابع والعشرين من الفيلم.



شكل (١٣) حدود تشّكُل الذات

ويتضح من شكل (١٣) أن حدود العلاقة المتخيلة هي الحدود السائدة للأنا، لأن الذات لم تصل بعد إلى أن يعترف الأب الرمزي برغبتها أو أن تقبل السلطة بأحقية المواطن في العيش؛ بل أنها ليست على علم برغبتها وظهرت في الخطاب السينمائي بشكل رمزي (الرضا) – ومن ثم سعت الذات لدوال بديلة من قبيل الإنجاب (وظيفية الوجود) أو الحمد (الصورة المطلقة للآخر الكبير نظرًا لغيابه في صورته الاجتماعية أي تحل السلطة الدينية الغيبية في صورتها الشكلية، محل السلطة السياسية الواقعية المختلة).

ويعد المشهد الأول من الفيلم انعكاسًا لخطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* فالرسالة الظاهرة والضمنية موجهة إلى السلطة (الأب الرمزي) لبيان عجزها، وكأن الهستيري لم ينتج عن توجيه خطابه إلى السيد الحصول على المعرفة برغبته نظرًا لعجز السلطة التي تتخذ موقع السيادة أو الآخر الكبير. أو بعبارة أخرى نجاحها في سد نقصان الرغبة المفقودة، مما يجعل هذا المشهد وخطاب الفيلم ككل يقع في حدود الصراعات المرآوية التي لا تؤدي إلى تعرف الذات على ذاتها في إطار القانون الثقافي للمجتمع أو أن تندمج الذات داخل سياق النظام الرمزي وتنجح في تحقيق الاستعارة الأبوية. ومن ثم تسعى الذات لبنى متخيلة جديدة تحقق وجودها في سياق الثقافة، قد تبدت في المشهد الأول وطوال الفيلم في شكل اللجوء إلى الدين أو الثروة أو العنف أو غياب الابن سواء بالعجز عن تحقيق الإنجاب (الخصاء الرمزي) أو السجن أو السفر... الخ.

وتعكس زوايا التصوير السينمائية البعيدة والتي اعتمد عليها الخطاب السينمائي في معظم أحداث الفيلم للتدليل على الرغبة المفقودة، وأن هؤلاء غير قادرون على تحقيق التوافق الاجتماعي مع السلطة الحاكمة لغياب دال الرضا أو لغياب رغبة تبدت بشكل رمزي في نطاق دال الرضا.

وتتوالى الأحداث ويأتي مشهد تعرف عادل (أخو رضا) على ناهد ودخوله

السجن نظرًا لدفاعه عنها ضد شخص حاول اغتصابها، وبقاء ناهد مع أم رضا حتى خروج عادل من السجن. ويشير هذا إلى أن الذات لم تتغير في موضعها، فلا تزال في سياق المتخيل إلا أن الآخر الكبير (الحكم بالسجن) قد تدخل ليقطع العلاقة المتخيلة بين الأنا والشبيه المرآوي. ولكن رغم هذا التدخل من الآخر الكبير إلا أن الخطاب السينمائي لم يشير إلى حدوثه لدى المجرم الحقيقي (الشخص الذي حاول اغتصاب ناهد)، والصورة على هذا النحو تعكس خلل في قانون موضوع الرغبة (الآخر الكبير – القانون – القيم الاجتماعية ...)، ومن ثم يتم السعي نحو قوانين بديلة تحكم العلاقة بين الأنا والآخر، وبالضرورة تقع هذه القوانين في سياق النظام المتخيل.

ويدل على ذلك مشهد تالٍ بعد خروج عادل من السجن أن ما يحدد رؤية هلال شهر رمضان ليس الهلال السماوي وإنما الحكومة، وفي هذا تدليل على الشعور بالقهر من ظلم القانون وهامشية الصورة المصرية العامة التي أوضحها الخطاب السينمائي وليس مجرد صورة قاطني العشوائيات فحسب.

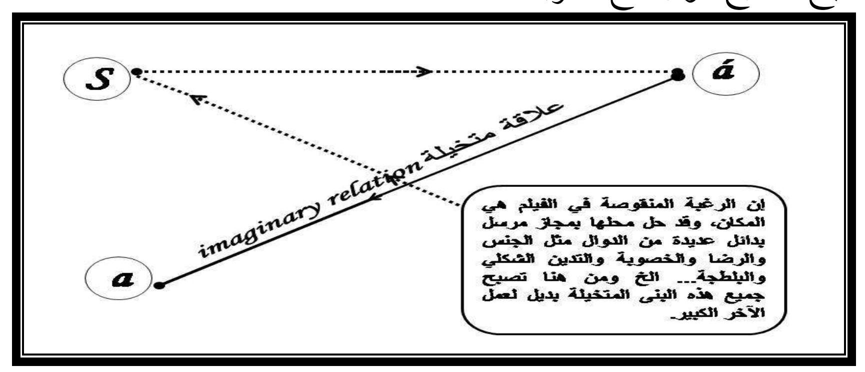
وبقاء الأنا في نطاق المتخيل دون قدرة على التشّكُل تبدى في العديد من الجوانب من بينها الصراعات العدوانية بين الأنا والآخر سواء لتحقيق اللذة الجنسية أو الإنجابية أو لفقدان الثقة (مثل قتل زوج أبنة أم رضا لزوجته لشكه في سلوكها) أو رفض اعتراف عادل بأبنه من ناهد ورفضه الزواج منها وبقاءها في سياق العلاقة غير الشرعية (المتخيلة) غير القادرة على التوصل للرغبة المفقودة على مدار الفيلم.

وقد ظهرت الرغبة الأساسية في الفيلم ببداية المشهد الخامس والعشرين وحتى نهاية الفيلم، حيث تبدت رغبة المكان، ومن ثم فالنقصان تحول من الرضا أو ما يعد بديلًا له إلى رغبة «المكان». وهذا المشهد هو مشهد ولادة الطفل أيمن (أبن عادل وناهد) والذي بدأت أولى لقطاته بلقطة أخبار التليفزيون على عملية عاصفة الصحراء ١٩٩١، في حين كان المشهد السابق له مباشرة مشهد عزاء أبنة أم رضا، وصراخ الأم

بقولها: فينك يا رضا؟.

والسؤال على هذا النحو هو طلب للآخر الكبير الذي يمنح الوجود (الدال الناقص)، والذي تسعى الذات لإيجاده تحقيقًا لهويتها قبل أن تتنقل إلى رغبة المكان كرغبة بديلة أو أصلية كانت تتخفى خلف دال الرضا، وغيره من الدوال أو البنى المتخيلة الأخرى كما يتضح من شكل (١٤).

ويعد بُعد المكان (الموقع) هو بُعد مهم في تشكيل الذات، ويتوازى معه بُعد الزمان، ومن هنا فالزمان هو: حين ميسرة.. والمكان هو الغربة في الوطن، مما يعطي الانطباع بعدم إمكانية تشكل الذات تبعًا لقانون الأب الرمزي، حيث تتبدى الرغبة في غربة المكان .. في الغربة داخل أحضان صورة مرآوية تقوم على قوانين مستقاة من النظام المتخيل أو بعبارة أخرى يصبح الشارع هو واضع الشريعة.



شكل (١٤) البنى المتخيلة البديلة لغياب الآخر الكبير

ويعكس التحول إلى رغبة المكان كرغبة أساسية حاولت العديد من الدوال أن تكون مجاز لها، مثل دال الجنس والخصوبة والرضا والغربة ... الخ أن وجود الأنا مغتربًا نتيجة غياب الآخر الكبير (السلطة)، حيث لم يمنحها الوجود أي لم يعطي لها إمكانية تشكلها عبر القانون الرمزي، ومن ثم سعت الأنا نحو بني متخيلة بديلة لإمكانية العيش في الواقع الاجتماعي منها تعاطي المخدرات أو السفر (غربة خارجية مقابل غربة داخلية) أو بالبلطجة والسعي لإلغاء الآخر لعدم قدرته على

منح الذات وجودها، والاستعاضة عنه بقوانين المتخيل.

ولقد عبر الفيلم عن هذا في أكثر من موضع أتضح فيه توحد مع الأب المتخيل، وتجسيد دينامية المكان (الشارع) مثل ترك ناهد لطفلها في الأتوبيس لعدم اعتراف الأب بالطفل، أو تنقل ناهد من مكان إلى مكان لإيجاد مأوى يحميها. وتعبر كلمات الأغنية التالية عن هذه الدينامية بين الأنا والصورة المرآوية والآخر الكبير والرغبة الأساسية في الفيلم (المكان = الشارع ، والشارع = القانون) التي تشير إلى شعور المهمشين أو قاطني العشوائيات بالرفض والغربة داخل وطنهم، ونوضح هذا فيما يلي:

«أنا أيه وأنت أيه وهو أيه

ما فينا شاف ما فينا يقول عليه

إللي تايه من متاعبه يحس بيه

وإللي حاوي يخش لعبه خُد عينيه

أنا اللي ما بكلش كويس

وهو اللي في شوال تيس

وأنت اللي سايس متسيس

مربوط في ساقية مغمي عينيه

ما تأخذونيش (لا تؤاخذوني) دا كلام نفسين

شايف طشاش مناخير وعينين

والعمر فاتني وسابني يومين

وبقول لنفسي أعيشهم ليه».

وكذلك كلمات هذه الأغنية:

بشعر ساعات ان الفضا خيمة

واشعر ساعات ان المدى قضبان

وساعات بحس ان البكا غيمة

ينزل مطر ويطهر الإنسان

بحلم يكون لى فى الغنا صاحب

بحلم يكون لى فى الوجود عنوان

والاقى ضل ومساكن

والاقى ضل ومساكن

ويدلل كل ما سبق على عدم وضوح صورة الذات *fading*، وشعورها بأنها مغتربة وغائبة، وذلك لأن الآخر الكبير لم يمنحها الوجود، لم يعطي لها مكان وجودها ضمن السياق الرمزي للمجتمع، وهي تنتظر حين ميسرة حتى تحقق وجودها في سياق وجود القانون الرمزي العادل أو الموثوق به.

و يؤدي ذلك إلى خلط أو غروب الهوية (شايف طشاش مناخير وعينين)، وعدم الإدراك المضبوط لحدود الذات والعالم (بحلم يكون لي في الوجود عنوان)... الخ. ويظل التعبير عن النقصان مستمر ويتم التعبير عنها بدوال عديدة، وخاصة دوال التدين الشكلي، حيث تسعى الذات إلى أن تجد مكان في سياق الآخر الكبير المطلق (الله)، ودال البلطجة وتنازع قانون الشارع مع قانون المُشرِع داخل المجتمع.

ولذلك كانت صورة الآخر والعلاقة معه يشوبها الكثير من العدوان المتبادل لفظيًا وجسديًا، وكأن البقاء للأقوى والأقدر على البلطجة باعتبارها الوسيلة الأساسية للتفاعل فيما بين الذات والآخر داخل الحي العشوائي وباعتبارها قانون أبوي وضعه الأفراد فيما بينهم مع غياب القانون الثقافي داخل المجتمع بعامة.

ولا تختلف التفاعلات بين الشخصية في جوهرها لدى كل من المتدين الشكلي (الجماعة الإرهابية داخل الحي) أو البلطجي، فنجد أن فكرة العميل المزدوج أي وجود

عدد من الأفراد ينتمي إلى كل من الجماعتين تم توظيفها في سياق المشاهد وكأن الاثنين وجهان لعملة واحدة.

كما تبدت التفاعلات الأسرية عبر علاقات مرآوية تقع في نطاق المستوى المتخيل بما يتميز به من تكامل زائف وعدوانية وغيرية، ولا تستطع الانطلاق إلى المستوى الرمزي أو القدرة على الانتقال من العلاقات المرآوية إلى القانون الأبوي المجتمعي.

وفي ظل غياب المجاز الأبوي كانت بدائله دوال متخيلة متعددة، منها: الابن الهارب خارج البلاد، وهو رضا الذي لم يظهر داخل الفيلم إلا في حلم، أو أبن يستحيل وجوده نتيجة العقم (دال الخصوبة) كما ظهر في أسرة فتحي، أو أبن ضال نتج من أسرة قد تمزقت إلى أطراف متباعدة بقيت حتى النهاية في نطاق متخيل. وفي جميع أنماط العلاقات الأسرية قد تبدت حالة غياب القانون الأبوي والسعي نحو بنية متخيلة بديلة لا تحكمها إلا القوة.

وفي نفس تفاصيل البنية المتخيلة نجد الأب عادل يرفض أن يعترف بأبنه، والأم ناهد تترك طفلها الرضيع في الأتوبيس (في الشارع حيث القانون المتخيل الذي يقود الأنا في عجزها عن التمثل بقانون الأب الرمزي)، ورغم التلويح بإمكانية وصول الطفل لحياة راقية إلا أنه أنتهي به المطاف إلى المكان الذي تركته فيه أمه وهو رضيع أي الشارع. ومن ثم نجد تبعًا لإسكيما (L) عدم قطع الآخر الكبير العلاقة المتخيلة بين الأنا والآخر الصغير ومن هنا لم تتشكل الذات.

كما تبدى دال العدوان في شكل سرقات طعام أو عدوان جسدي أو عدوان باستخدام أسلحة بيضاء (المطوة) أو العصي (الشومة) أو مواسير حديدية (بدائل الفالوس الرمزي) كوسائل للعدوان فيما بين المهمشين بعضهم البعض.

وتمر الأحداث ويتحول عادل إلى البلطجة، حيث تسعى الذات إلى أن تصنع هويتها، وحيث – كما سبق وأوضحنا – تسعى الذات إلى التحرر من الخصاء الرمزي

بنى متخيلة بديلة بدأت ببنية الرضا ثم الدين ثم البلطجة ثم السعي نحو الخصوبة وكذلك التعاون مع الشرطة... الخ، وجميع هذه البنى تسد نقصان الرغبة الأساسية في الفيلم وهي رغبة المكان أي أن تجد الذات موضعًا لها في سياق النظام الرمزي.

ولا تشير العلاقة بين الشرطة وعادل الذي عمل كمرشد لديهم بدافع أنه كبير المنطقة أنها تحتل موضع الآخر الكبير بل كما يوضح الخطاب السينمائي صورتها تعد نظير مرآوي – آخر صغير – يتصارع مع قاطني العشوائيات مما يشير إلى وجود خلل في النظام الرمزي للمجتمع ككل.

وتبدى عدوان الأب الرمزي (الشرطة) في مواضع عديدة منها تلفيق الجرائم أو التعذيب أو الغياب أو الضعف أمام التيار الديني المتشدد، مما جعل الذات ممزقة وغير قادرة على تحقيق هويتها ورافضة لعجز السلطة أن تكون الآخر الكبير أو الأب الرمزي أو المجاز الأبوي الذي يحقق الشعور بالذات.

وبتوالي الأحداث نجد حتمية القول «بيدي لا بيد عمرو» تتجسد في إزالة الحي العشوائي (المكان) وتفجيره من خلال الجماعة الإرهابية، ورغم أن السلطة هي التي اتخذت القرار كما تبدى في أحداث الفيلم إلا أن من قام بالتنفيذ هو الجماعة الإرهابية. وتدل الصورة السينمائية على هذا النحو إلى عجز الأب الرمزي عن تحقيق الرغبة أو أن يكون موضوعًا للرغبة، ولذا ظلت رغبة المكان أزمة لم يتم حلها وتركت بنهاية مفتوحة في أخر مشاهد الفيلم.

وكان المشهد الأخير من الفيلم هو مشهد القطار حيث الأب عادل والأم ناهد داخل القطار والابن أيمن وزوجته سمر وأبنهما فوق القطار، ولا يعرف أي منهم الآخر ولا يعرف أي منهم المحطة التي سينزل فيها، فعادل قد هرب من الشرطة بعد أن تعاون مع الجماعة الإرهابية لعمل كمين للشرطة وصراع الدال الديني مع الدال البوليسي، ونفس الأمر تعرضت له ناهد، وهو في نفس الوقت نفس ما جمع بين أيمن (أبنهما) وزوجته سمر ... فجميعهم هارب من الشرطة رافض تحقيق الاستعارة الأبوية

وكأن أول مشهد في الفيلم يتجسد مرة أخرى ولكن بشكل أكثر وضوحًا حيث تبدت الرغبة. ومن جانب آخر نجد صراع أيمن وزوجته فوق القطار مع مجموعة من الفتيان تهدد باغتصاب سمر، وينتهي المشهد بنجاح أيمن وزوجته في التخلص من هذه المجموعة.

أما نهاية الفيلم فقد اشتملت على جملة مكتوبة، وذكرها مخرج الفيلم بصوته، وهي: «بعتذر للناس لو ما قدرتش أقدم حياتهم زي ما شفتها أصلي لقيت الواقع أكثر قسوة من أنه يتقدم على الشاشة». ثم يختم التتر بأغنية أيضًا، ونعرض لكلماتها فيما يلي:

احنا اللى وقت الشدة حارسينها

واحنا اللى وقت الفرح منسيين

تغرق ومين غيرنا اللى شايلينها

وتقب نبقى احنا اللى محنيين

احنا ضحايا العشق والواجب

ولا يوم هتعلى العين على الحاجب

ده هواها في الدم ساكن

ده هواها في الدم ساكن

ويعكس كل من المشهد الأخير نفس خطاب المشهد الأول أي خطاب الهستيري فالرغبة لم يتم التوصل إليها (لا زال المكان غير ثابت) والبقاء في حدود الصورة المرآوية بات حتميًا، نظرًا لغياب الأب الرمزي.

ويعد أخر مشهد رسالة ضمنية خطيرة من الفيلم وهي أن أزمة المكان تجعله هو القانون (الشارع)، حيث يوجد لجميع من في القطار محطات في حين يقف هؤلاء خارج النظام الرمزي لتنظيم حياتهم.

وختامًا نجد أن كل من جملة الشرط وجواب الشرط أي مشهدي البداية والنهاية قد تم توظيفها لإظهار مدى خطورة مشكلة قاطني العشوائيات في مصر سواء على مستوى الصورة أو الصوت، ولقد عكست كلمات الأغنيتين في البداية والنهاية أن قاطني العشوائيات طاقات بشرية مهدرة يمكن استغلالها بشكل إيجابي، إلا أنها مُعطلة ومُقيدة ويغلب عليها نظرة إكتئابية تجاه الواقع وشعورًا بالاضطهاد، كما أنها مصدرًا وموضوعًا للعدوان في ذات الوقت والتي تبينت من خلال الإسقاط. ولقد تضمنت الكلمات ثلاثة أطراف أساسية وهي قاطني العشوائيات، والوطن، والحكام أو السلطة، وأتضح إسقاط المشاعر العدوانية والاضطهادية من الذات إلى الآخر، فنجد مثلًا تعبيرات إسقاط العدوان والشعور بالاضطهاد على مصر في كلمات: (ولحين ميسرة صبرك يا سكرة مش حابة تخنقيني ولو طالبة منظرة – أنا باخد حقي وقتي ولو تضيع رقبتي) وجميعها كلمات تشير إلى نوع من العدوان أو التحذير والتوعد الموجه إلى مصر. كما ظهرت بعض التعبيرات التي أشارت إلى مشاعر الاضطهاد من السلطة في كلمات: (مستكترين علينا يا حبيبتى نور عنينا ولو حلمنا نفرح يهدوا الكون علينا).

وكأن لسان حال الصورة السينمائية التي تناولت قاطني العشوائيات قد عبرت عن شعورهم بالاضطهاد، ومن ثم يكون هذا مبررًا للعدوان تجاه الوطن أو السلطة، ويمكن أن نوضح هذا فيما يلي: «يدرك قاطني العشوائيات - كما عرضت لهم الكلمات - ذواتهم بشكل بارانوي تعظيمي، ومن ثم فيشعروا بالاضطهاد من الآخر وطنًا كان أو سلطة نظرًا لشعورهم بأفضليتهم عنه، فهم حراس وحماة الوطن ولكن رغم ذلك لا يُلتفت لهم. ومن هنا فيجدوا تبريرًا لأي عدوان يوجهوه إلى الوطن فهم ضحية عدوانه تجاههم واضطهاده لهم».

ثانيًا: النص النفسي لفيلم عبده موته:

عبده موته.. اسم الفيلم واسم الشخصية التي تمحورت حولها الأحداث، حرف الهاء الموجود في اسم عبده من المفترض في الصورة السينمائية المألوفة أن يعود على الله، حيث

يكون عبده هو عبد لله أو أحد أسماء الله. ولكن في النص النفسي ليس حرف الهاء بهذه البساطة التي يمكن أن نتعجل في إيضاح كنيته باعتباره دال أو كلمة ناقصة في عنوان الفيلم: «عبد (هـ ؟) موته».

ويعد المشهد الأول هو جملة الشرط التي تنتظر جملة الجواب في المشهد الختامي من الفيلم، ومن ثم فهي تقول: (لو ... حدث ...). ويبدأ الفيلم بمشهد هروب عبده موته من مواجهته مع الشرطة، بعد أن تلقت بلاغ من المعلم مختار العو بأن عبده تاجر مخدرات، حيث تتابع اللقطات التي توضح هروب عبده من شارع لشارع ويسرق إحدى الدراجات البخارية من شخص يقودها حتى يستكمل الهرب ثم يقفز في النهر، ولكن تنجح الشرطة في الإمساك به.

ونجد هنا أن الدلالة اللغوية لمعنى الشارع قد تكررت في فيلم عبده موته على النحو الذي وردت فيه في فيلم حين ميسرة (الشارع هو واضع الشَّرِيعة)، ومن ثم يكون الهروب من الأب الرمزي هو نتيجة ضرورية بسبب رفضه أو رفض التمثل به. ولعل أهم ما يلفت انتباهنا هو القفز في النهر (الماء) لما له من دلالة رمزية.

فنجد أن الحلم يصور عملية الولادة أو العودة للحياة الجنينية دائمًا بإشارة إلى الماء، فيرى النائم انه يلقي بنفسه في الماء، لما يكون له دلالة عميقة عن العلاقة بين الطفل وأمه. حيث تقوم مثل هذه الأحلام على تخييلات تدور حول الحياة الجنينية والإقامة في رحم الأم.[١٠]

ومن ثم يتضح أن الذات ترفض الاستعارة الأبوية، بل تلتصق بالأم وتصنع قوانين متخيلة بعيدة عن قانون الأب الرمزي التي نلحظ ملامحها في إطار من البنى المتخيلة مثل دال البلطجة أو المخدرات أو الجنس غير الشرعي ورفض الزواج إلا ببديل يشبه صورة الأم من الناحية الوظيفية حيث الرعاية والاهتمام والاحتضان (الفتاة أنغام بائعة الفول التي اشترطت توبته حتى يتزوجها).

وتتوالى الأحداث ويدخل عبده إلى السجن، ثم يخرج منه، فيستقبله أهل منطقته بالرقص والأفراح وتعليق الزينات في الشارع، ويغني عبده معهم أغنية كلماتها هي:

«غنوا معايا .. قولوا ورايا .. عبده موته

طب غنوا معايا .. ما تقولوا ورايا

المولد فيه زحمة والعيش واللحمة

المولد زحمة كتير .. وعيال لابسه الطراطير

أنا شفت يا ناس غازية .. وعينيها جت في عينيا

قمت مسكت المايك.. وعملت شعري سبايك

ركبوني مرجحتي .. عايز اركبها لوحدي

دي آخرة الصحوبية .. أنا اتعملي قضية

ده معزه ولا خروف .. ما خلاص مبقتش أشوف

كل شيطان وعاملك طيب .. اللي ع الحلوين بيعيب

اللي تحس انه قريب .. أول واحد يبقى بعيد

اللي بيشتم ولا بيهمه .. الكدب بيجري في دمه

الدنيا زي بريزا .. يوم ملك وكتابة . .. يوم عليك قلابة

وقفونا تلاتات تلاتات .. وفي أيدينا الكلابشات .. سألونا فين الأمانات

قلعونا لبس المظهرة .. لبسونا بدله مزهرة

يا عم الشاويش كفاية فينا تلطيش

وأنت جايلي زيارة كلمني بالنضارة

السجن بقى بيتي .. بسيجارة خربت بيتي

اصحي معايا متنامشي أنا مباكلش كرانشي

يا عم صحصح بينا .. أوعى تلعب بينا

غنوا معايا .. قولوا ورايا .. عبده موته» .

وتدل الكلمات السابقة على ديناميات المتخيل التي يعيش فيها قاطني المنطقة العشوائية منفصلين عن قانون الأب الرمزي، وإذا كان فيلم حين ميسرة قد أشار في كلمات أحدى أغنيات الفيلم التي وردت في السياق بشكل رمزي عن خلط الهوية، فنجد هنا الإشارة أوضح، وإن كان الرمز جاء في سياق حيواني.

ففي إطار البنى المتخيلة نجد عدم وضوح صورة الذات *fading*، فنجد الأنا مغتربة، بسبب أن الآخر الكبير لم يمنحها الوجود، لم يسمح لها أن تحتل مكانًا في سياق نظامه الرمزي، ليس بسبب عدم رضاه وإنما بسبب عدم قدرته، فهو غير قادر على ممارسة دوره كأب رمزي.

ويؤدي ذلك إلى خلط الهوية (ده معزه ولا خروف ما خلاص مبقتش أشوف)، وعدم تشّكُل الذات تبعًا لقانون العالم الخارجي. فإذا كان عبده قد ألقى بنفسه في النهر (رحم الأم) - على نحو ما أشرنا في تحليل المشهد الأول - رافضًا لقانون الأب، فينبغي من السعي نحو قوانين جديدة تسمح للذات أن تعيش في سياق النظام الرمزي العاجز والمرفوض.

ولكن ما يلفت الانتباه هنا أن الدال التعبيرية الأساسية عن البنية المتخيلة البديلة لقانون الأب كانت دال حيوانية، ولا نقصد هنا كلمات الأغنية تحديدًا، ولكن الحيوان الظاهر في مشهد تالٍ بعد هذه الأغنية، وهو الثعبان.

وإذا كانت الخطاب السينمائي في فيلم حين ميسرة قد أشار إلى ديناميات العدوان كأساس للبنية المتخيلة باستخدام أسلحة بيضاء أو العصي أو مواسير حديدية — وهي بطبيعة الحال وسائل بدائية - باعتبارها بدائل الفالوس الرمزي، نجد الخطاب

السينمائي في فيلم عبده موته يستخدم وسائل أكثر بدائية للعدوان وهي الحيوان (الثعبان) باعتباره سند للذات في تعاملها مع البنية المتخيلة التي تعيش في سياقها.

ويدل على ذلك مشهد جاء في سياق الأحداث، وهو محاولة تشاجر عبده موته ورجاله مع مختار العو ورجاله بسبب اعتداء مختار على أم عبده وأخته أثناء غيابه، وكانت الوسيلة المستخدمة في الضرب هي الثعبان حيث استخدمه عبده كسوط يضرب به مختار ورجاله انتقامًا منهم.

ولم يكن هذا هو المشهد الوحيد الذي يظهر فيه الثعبان، ولكن كان المشهد الذي يتضح من خلاله الدلالة الوظيفية للثعبان باعتباره أداة للعدوان أو بديل للفالوس الرمزي، حيث اتضح من المشهد السادس في بداية الفيلم أن الثعبان يعيش مع عبده في نفس الحجرة بل يوقظه أيضًا من النوم. واستخدام الوسيلة الحيوانية له دلالة عميقة بأن الأب الرمزي أصبح بدائيًا، أو لم يعد هناك إمكانية للإذعان له.

ويتضح من شكل (١٣) أن حدود العلاقة المتخيلة هي الحدود السائدة للأنا، لأن الذات لم تعرف رغبتها، وحاولت أن ترتكز على بنية متخيلة، ومن ثم فالخطاب السينمائي هنا انعكاسًا لخطاب الهستيري *Discourse of the hysteric* فالسيد عاجزًا عن أن يعطي الذات المعرفة برغبتها، ومن ثم بات خطاب الفيلم في حدود الصراعات المرآوية التي لا تؤدي إلى تعرف الذات على ذاتها في إطار القانون الثقافي للمجتمع أو أن تندمج الذات داخل سياق النظام الرمزي وتنجح في تحقيق الاستعارة الأبوية.

ولقد عكست زوايا التصوير السينمائية القريبة والمتوسطة غياب الرغبة وعدم وظهورها إلا في إطار دوال متخيلة، ومن ثم تسعى الذات لبنى متخيلة جديدة تحقق وجودها في سياق الثقافة في شكل دوال التدين الشكلي أو تحقيق الثروة أو العنف وتبادل العدوان أو رفض الأبوة (الخصاء الرمزي) أو الجنس أو تعاطي المخدرات أو الرمزية الحيوانية... الخ.

والرغبة الناقصة هنا كانت كلمة رُمز لها بحرف وعملت البنية المتخيلة بدلًا منها، ومن ثم لم تقوى الذات على أن تحقق الاستعارة الأبوية لغياب الرغبة، والحرف الذي يرمز إلى الكلمة الناقصة هو حرف الهاء في اسم «عبد (هـ ؟) موته»، فالهاء غير واضح إشاراتها لمن، لأنه إن وضحت الإشارة تمت الاستعارة الأبوية. فالرغبة مفقودة حتى نهاية الفيلم.

ولقد تبدت مختلف التفاعلات بين الشخصية عبر علاقات مرآوية تقع في نطاق المستوى المتخيل بما يتميز به من تكامل زائف وعدوانية وغيرية، ولا تستطع الانطلاق إلى المستوى الرمزي أو قانون الأب الذي تبدى عجزه فلم يكن أمامه سوى أن يندمج معهم في سياق ديناميات المتخيل، بل لا يتدخل إلا بقرار منهم. ومن ثم لم يكن الأب الرمزي قادرًا على إعطاء الوجود للأنا لتصبح ذاتًا.

وتتوالى الأحداث في نفس إطار البنى المتخيلة ويستطع عبده أن يمارس عمل شريف حيث يعمل سائق لدى صاحب الفيلا التي يعمل بها والد أنغام خطيبته، ولكن يقوم كل من حماصة، وياسر الأشول – أصدقاء عبده – بالتعاون مع المعلم مختار العو بسرقة الفيلا التي يعمل فيها عبده، وقتل زوجة صاحب الفيلا، ويُتهم عبده بالجريمة، ويدخل السجن، ولكنه ينجح في الهرب بمساعدة ربيعة وينتقم من الجميع.

ويجسد المشهد الأخير وهو مشهد إعدام عبده موته في جميع ما ذكره من تمنيات كانت بصيغة الماضي الذي لم يحدث طوال أحداث الفيلم، أن جملة الشرط التي وردت في المشهد الأول قد جاءت إجابتها في المشهد الأخير، فإذا كان الأب الرمزي موجودًا ومؤثرًا لما كان هناك حاجة للبقاء في أسر الصورة المتخيلة، حيث ديناميات البقاء في الاغتراب والغيبية والعدوانية وغيرها من الخصائص المميزة للنظام المتخيل، وكانت الذات تشكلت في سياق القانون الرمزي وليس بدائل متخيلة.

ومن هنا نجد دلالة الهاء – الرغبة المفقودة – في اسم الفيلم «عبد (هـ ؟) موته»، فالهاء هنا ليست للدلالة على الأب الرمزي السماوي ليست عائدة على الله، فالدال

الديني في الفيلم لم يكن محورًا رئيسيًا في أحداثه، وإنما كان دال العدوانية الشديدة التي وصلت إلى حد العدوانية البدائية في الانتقام من المنافس (الآخر الصغير أو الشبيه المرآوي) عن طريق الذبح أو باستخدام الثعبان كوسيلة بدائية حيث تعتمد الأنا في عدوانها على الآخر على استخدام الحيوانات.

وختامًا يمكننا أن نفترض أن الخطاب السينمائي يعرض نكوص *Regression* في التعبير عن الدال البديل لغياب الأب الرمزي، إذ أصبحت البنية المتخيلة شديدة البدائية في ظل استمرار تهدم النظام الرمزي. وربما في ذلك دلالة لا شعورية على حال المجتمع في الواقع المعاش.. إذ ينوه الخطاب السينمائي أن المجتمع في أساليبه تعبيره عن الرغبات بات بعد الثورة أكثر عدوانية وغيبية وبدائية عن قبلها



الفصل السادس
مناقشة ختامية

«إن الوقائع العيانية ورصدها لا قيمة لها بغير فكر نظري خالص متعالٍ هو الذي يضفي المعنى ويمنح الدلالة»

مصطفى زيور[1]

الفصل السادس: **مناقشة ختامية**

نتناول في هذا الفصل تفسير ختامي للتساؤلات التي سعت الدراسة للإجابة عليها، مع بعض الرؤى الخاصة للمؤلف لبعض القضايا الهامة.

أولاً: تفسيرات ختامية:

يمكن أن نناقش أهم ما أسفرت عنه نتائج الدراسة في ضوء التساؤلات التي سعت دراستنا الحالية إلى الإجابة عليها، وهذه التساؤلات هي:

التساؤل الأول: ما هي صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الخطاب السينمائي؟

يعرض الخطاب السينمائي صورة سلبية عن قاطني العشوائيات، ويمكن أن نوضح ملامحها عبر فترات عرض الأفلام من خلال جدول (٢). ولعل أهم ما يلفت انتباهنا في هذا الجدول هو ثبات بعض الملامح في الصورة المعروضة، وتطور البعض الآخر تبعًا لفترة عرض الفيلم، فنجد على سبيل المثال ثبات ملامح الصورة الاكتئابية والمُضطهدة والعدوانية والسيكوباتية، ومن ثم يمكن القول أنها ملامح أساسية في البنية المتخيلة التي عرضتها الأفلام على اختلاف فتراتها. ولكن من الملفت للنظر أن ملامح البنية قد أصبحت أكثر تعقيدًا في الأفلام خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين بدءًا من فيلم دم الغزال ٢٠٠٥ وخاصة ملامح الصورة النرجسية والتمجيدية والقلقة والجنسية والمُغيبة والرافضة للواقع الاجتماعي والنظام الرمزي، في حين عادت الصورة الفصامية إلى الظهور مرة أخرى بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ وهي لم تتكرر سوى في فيلمي عزبة الصفيح ١٩٨٧ والغجر ١٩٩٦.

ويمكن القول تبعًا لهذا انه كلما كانت ملامح البنية المتخيلة أكثر تعقيدًا كلما دل

ذلك على غياب النظام الرمزي للمجتمع في الواقع. ويبدو هذا منطقيًا إذ أن الاستغراق في ديناميات المتخيل هو نتيجة طبيعية لعدم تدخل الآخر الكبير أو على الأقل الشعور بهشاشته ورفضه لأنه لا يقوى أن يكون أبًا رمزيًا.

ومن ثم، فقد أشار الخطاب السينمائي بشكل لا شعوري إلى ضرورة تغيير النظام الرمزي للمجتمع، ويمكن أن نؤكد انه حرض على القيام بالثورة المصرية في عام ٢٠١١. ولا يبدو ذلك عجيبًا إذ أن من تعريفات الفن انه يقوم بالوظيفة التحريضية على تغيير الأوضاع غير الملائمة والمرفوضة داخل المجتمع.

وتتفق نتيجة هذا التساؤل مع الواقع الاجتماعي إذ أن الظروف الاجتماعية كانت أسوأ عما قبلها خلال فترة العشر السنوات الأخيرة قبل ثورة يناير ٢٠١١، ورغم أن البنية السينمائية المتخيلة قد نوهت عن غياب النظام الرمزي أو عدم صلاحيته منذ فترة الثمانينات إلا أن الملامح الأكثر فجاجة للنظام الرمزي والأكثر تعقيدًا للبنية المتخيلة قد تبدت في عينة الأفلام بدءًا من فيلم دم الغزال ٢٠٠٥ وحتى فيلم كلمني شكرًا ٢٠١٠. ونجد أن صورة الأب الرمزي بعد الثورة قد أصبحت أكثر عجزًا وغيابًا.

	عزبة الصفيح ١٩٨٧	الغجر ١٩٩٦	دم الغزال ٢٠٠٥	حين ميسرة ٢٠٠٧	الفرح ٢٠٠٩	كلمني شكرًا ٢٠١٠	عبده موته ٢٠١٢	عدد الصفات
نرجسية				*		*	*	٣
هامشية	*			*		*		٣
تمجيدية						*	*	٢
مُضطهدَة	*	*	*	*		*	*	٦
اكتئابية		*	*	*	*	*	*	٦
عدوانية	*	*	*	*		*	*	٦

	عزبة الصفيح ١٩٨٧	الغجر ١٩٩٦	دم الغزال ٢٠٠٥	حين ميسرة ٢٠٠٧	الفرح ٢٠٠٩	كلمني شكرًا ٢٠١٠	عبده موته ٢٠١٢	عدد الصفات
قلقة					❇	❇	❇	٣
فصامية	❇	❇					❇	٣
جنسية				❇		❇	❇	٣
سيكوباتية	❇	❇	❇	❇		❇	❇	٦
مغيبة						❇	❇	٢
عشوائية			❇					١
رافضة				❇		❇	❇	٣
عددالصفات	٥	٥	٥	٨	٢	١١	١١	٤٧

جدول (٢) ملامح صورة قاطني العشوائيات كما يعرضها الخطاب السينمائي

وفي حقيقة الأمر تقودنا القراءة المتأنية لنتائج الدراسة في هذا الصدد أن الصورة المعروضة ليست قاصرة – رغم تركيزها – على قاطني العشوائيات، وإنما هي صورة عامة للشخصية المصرية، وفي ضوء هذا يمكن القول أن الصورة المعروضة للشخصية المصرية بعامة وقاطني العشوائيات كشريحة مهمة في الشخصية المصرية بخاصة قد جاءت سلبية في مجملها.

ويتفق هذا مع العديد من نتائج الدراسات السابقة التي تناولت الشخصية المصرية أو قاطني العشوائيات سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، ونذكر منها ما يلي:

أوضحت نتائج دراسة أحمد زايد ١٩٩٠ شيوع صفات الشك والتوجس وعدم الثقة في الشخصية المصرية وخاصة عند تعاملها مع أجهزة الدولة مع الخضوع لها دون اقتناع وبنوع من الإرغام. كما أشارت نتائج دراسة فرج عبد القادر طه ١٩٩٤ إلى عدد

من السلبيات التي تميز الشخصية المصرية من قبيل: العدوان والعنف، وافتقاد القدوة، وتليف الضمير، ولقد أكدت عدد من الأفلام على هذا وخاصة فيلم حين ميسرة.

وأشارت نتائج دراسة أحمد عبد الفتاح خليل الأطرشي ١٩٩٦ وأحدى الدراسات الميدانية لقاطني العشوائيات عن شيوع الشغب وضعف الرقابة الحكومية داخل هذه الأحياء، وأكدت عدد من الأفلام على هذا وخاصة فيلم عبده موته.

كما أشار رجب البنا في دراسته ٢٠٠٠ إلى الصراع الموجود في الشخصية المصرية بين انتقال المصري المعاصر إلى المستقبل أو بقاءه في الماضي، وأصبحت تساؤلاته تدور حول الحفاظ على الأصالة أو التوجه نحو المعاصرة دون أن يقوم بالعمل، ولقد عرض فيلم الفرح لهذه الدينامية.

ولا نعني من نتائج هذه الدراسات التأكيد على تجسيد السينما للواقع فحسب، ولكن إيضاح أن الصورة المعروضة لقاطني العشوائيات هي جزء من الشخصية المصرية وغير منفصلة عنها، ولا يوجد أي فيلم قد اقتصر في خطابه على عرض قاطني العشوائيات فقط، وتبعًا لهذا يمكن القول أن الصورة المعروضة في مجملها جاءت سلبية مع زيادة الملامح السلبية عبر السنوات على نحو ما يتضح في جدول (٢) إلى أنها بلغت أكثر درجات السلبية في عامين ٢٠١٠ قبل الثورة بعام، و٢٠١٢ بعد الثورة.

ويقودنا هذا إلى توقع احتمالين يرتبطان بالواقع الاجتماعي وهما: ربما سيزداد الأمر سوءًا في الصورة المعروضة خلال السنوات المقبلة أو يعود منحنى العنف للهبوط مرة أخرى، ولكن الاحتمال الأول هو الأقرب لتحليل الواقع الاجتماعي. وما يؤكد هذا التتبع المنطقي للعنف بعد الثورة إذ أصبحت الشخصية المصرية أكثر عنفًا، كما باتت الأفلام السينمائية أكثر انفصالًا عن الواقع، وهروبًا منه. ومن ثم فيتكامل الخطاب السينمائي مع الواقع الاجتماعي، فكلما كان الواقع غير مُشبعًا كلما لجأت السينما إلى أبنية متخيلة.

التساؤل الثاني: كيف تعكس السينما كمتخيل العلاقات بين الشخصية لدى قاطني العشوائيات؟

يُجسِد الخطاب السينمائي العلاقات بين الشخصية لدى قاطني العشوائيات في إطار من الصراعات المرآوية، وما يميزها من ديناميات النظام المتخيل حيث اتضح الانصهار والترابط أو الصراع مع النظير المرآوي في ظل غياب وهامشية دور الأب الرمزي، ومن ثم باتت الذات كما تعرضها الصورة السينمائية غير قادرة على تحقيق الاستعارة الأبوية والإذعان إلى قانون الآخر الكبير، واللجوء إلى قوانين من البنية المتخيلة كبدائل متاحة في ظل تصدع القانون الأبوي.

ومن أهم ملامح البنى المتخيلة التي أشارت لها عينة الأفلام السينمائية في الدراسة عبر الفترات المختلفة: العدوانية، والتمزيق، والاغتراب، والغيبية، وصراع الماضي والحاضر، والتدين الشكلي، والبلطجة، والقتل، والانفصال عن الواقع... وغيرها. ولعل من الملفت للنظر أن ملامح التدين الشكلي، والغيبية، والبلطجة، والاغتراب هي ملامح حديثة إذ لا نكاد نلحظ ورودها في الخطاب السينمائي قبل فيلم دم الغزال ٢٠٠٥ وقد تكررت بشكل ملحوظ في أفلام حين ميسرة ٢٠٠٧، والفرح ٢٠٠٩، وكلمني شكرًا ٢٠١٠، وأخيرًا فيلم عبده موته ٢٠١٢، في حين شكلت البنى الأخرى بنية متخيلة مشتركة في مختلف الأفلام.

ويدل ذلك على أن ملامح البنية المتخيلة قد أصبحت أكثر تعقيدًا، ومن المنطقي أن الاستغراق في المتخيل يعني عدم تحقيق الاستعارة الأبوية، إذ تصبح خيالات التمزق والعدوانية، وديناميات الاغتراب والتكامل الوهمي – على نحو ما تبدى في أفلام حين ميسرة، وكلمني شكرًا، وعبده موته على سبيل المثال – هي المحور الأساسي الذي يُشكل جسد الصورة السينمائية.

ويتفق ذلك مع الواقع الاجتماعي، ففي خلال فترة العشر السنوات الأخيرة قبل ثورة يناير كانت ملامح التدين الشكلي، والعدوانية تطفو على السطح النفسي

الاجتماعي من فترة لأخرى، ولذا كانت أقرب بنية متخيل بديلة في ظل تصدع النظام الرمزي سواء قبل الثورة أو بعدها حتى الوقت الحالي.

وإذا أردنا أن نتحدث تفصيليًا عن العلاقات بين الشخصية، فنجد أن صورة العلاقات الأسرية قد ظهرت في إطار من علاقات مرآوية تقع في نطاق المستوى المتخيل بما يتميز به من تكامل زائف وعدوانية وغيرية، ولا تستطع الانطلاق إلى المستوى الرمزي أو القدرة على الانتقال من العلاقات المرآوية إلى القانون الأبوي المجتمعي. ولقد تم التعبير عن غياب المجاز الأبوي إما بشكل مباشر من خلال غياب صورة التفاعلات الأسرية في الأفلام وأتضح ذلك في عزبة الصفيح ١٩٨٧، والغجر ١٩٩٦، ودم الغزال ٢٠٠٥. أو إظهار الغياب في نطاق رمزي تبدى داخل فيلم حين ميسرة ٢٠٠٧ على سبيل المثال في مظاهر الأبن الهارب خارج البلاد، أو أبن يستحيل وجوده نتيجة العقم (غياب دال الخصوبة)، أو أبن ضال نتج من أسرة قد تمزقت إلى أطراف متباعدة بقيت حتى النهاية في نطاق متخيل، حيث تم التدليل على غياب المجاز الأبوي من خلال دوال أخرى. وفي هذا الصدد أشارت نتائج دراسة أحمد عبد الفتاح خليل الأطرشي ١٩٩٦ إلى عدم الاستقرار العائلي في المجتمعات العشوائية وارتفاع نسبة الطلاق.

أما الصراعات بين الأفراد داخل الجماعة فقد اتخذت صور من العدوان اللفظي والفعلي، وتراوح العدوان ما بين سرقات طعام أو عدوان سواء باستخدام أسلحة نارية أو بيضاء أو عصي أو مواسير حديدية أو حيوانات كوسائل للعدوان فيما بين المهمشين بعضهم البعض (بدائل الفالوس الرمزي). ولكن ما يسترعى الانتباه في هذا هو بدائية الوسائل المستخدمة في العدوان عبر فترات الخطاب السينمائي، فبينما كانت الوسائل العدوانية الغالبة على أفلام عزبة الصفيح والغجر ودم الغزال هي وسائل حديثة نسبيًا (أسلحة نارية) نجد تحولها إلى نمط بدائي إلى حد ما في فيلمي حين ميسرة وكلمني شكرًا (أسلحة بيضاء)، وما يستحق العناية حقًا أن نجد أشد وسائل البدائية

التي تقوم على استخدام الحيوانات – الثعبان وسيلة للضرب ويستخدم وكأنه سوط – في العدوان في فيلم عبده موته باعتباره النموذج الوحيد لأفلام العشوائيات بعد الثورة، والأحدث في عينة أفلام الدراسة ككل. ومعنى هذا أن غياب النظام الرمزي في تزايد مستمر مما يجعل البنى المتخيلة تتسم بأشد درجات البدائية في التعبير.

ولقد عرض الخطاب السينمائي لأنشطة متعددة لدى قاطني العشوائيات سواء في أفراح أو مآتم أو أعياد ومناسبات دينية، في إطار من الانصهار داخل الصورة المرآوية. أما عن بيئة السكن فهي تفتقر للمقومات الأساسية لحياة آدمية كريمة، فالبيئة معدمة إلى أبعد درجة، حيث الحياة داخل عشش متجاورة على نحو ما عرض أفلام عزبة الصفيح، والغجر، وحين ميسرة مما يشير إلى افتقاد الخصوصية.

التساؤل الثالث: ما هي الدوال التي يستخدمها الخطاب السينمائي، ومدلولاتها؟

تنوعت الدوال التي استخدمها الخطاب السينمائي في التعبير عن مدلولات غياب الاستعارة الأبوية، وعدم قدرة الأفراد على الامتثال لقواعد النظام الرمزي. فنجد في فيلم عزبة الصفيح دال المال والجنس، وفي فيلم الغجر دال القدرية، وفي فيلم دم الغزال دال المال والدين والجنس، وفي فيلم حين ميسرة دال الخصوبة والدين والجنس، وفي فيلم الفرح دال الموت، وفي فيلم كلمني شكرًا دال الجنس، وأخيرًا في فيلم عبده موته دال البلطجة. أما أكثر الدوال تكرارًا في الأفلام فكانت التدين الشكلي (دم الغزال – حين ميسرة – كلمني شكراً)، والغيبية (الغجر – دم الغزال – عبده موته)، والجنس (حين ميسرة – كلمني شكراً – عبده موته). ونلاحظ من هذه الدوال أن شيوعها للتدليل على البقاء في أسر الصورة المرآوية وعدم التمثل بالأب الرمزي. وأغلب الدوال في الأفلام تستخدم المرأة وجسدها كأداة للتعبير.

ولما كان الأب بديلًا للرب، فعند غياب الأب يتحتم العودة للرب، وكلما أزداد المجتمع بدائية كانت الغيبية هي المحرك الأساسي لبنيته النفسية الاجتماعية.

ويفترض كلود ليفي شتراوس: «أن البشرية كلها قد مرت بمرحلة تماثل مرحلة العصاب، في تطورها خلال العصور... أي بعمليات مترسبة تشبه الكبت. وما يتبقى من هذه العمليات التي تشبه الكبت، والتي وقعت في الماضي السحيق، ذو صلة وثيقة بالحضارة... وبذلك يغدو الدين عصابًا كليًا استحوذ على الإنسانية».[٢]

ومن هنا فالدين بديلًا أبويًا يحقق وجود الذات في سياق النظام الرمزي المتصدع، إذ يصبح هو «الحل» في ظل العجز عن تحقيق الاستعارة الأبوية، إلا أن التدين الشكلي يعني أن الذات قد حققت وجودها في إطار بنية متخيلة.

ويؤكد رجب البنا ٢٠٠٠ في دراسته عن الشخصية المصرية أن المصري ينظر للدنيا والعمل من منظور ديني، فالدنيا هي مقدمة لحياة الخلود، ومن ثم نجده وكأنه ينتظر معجزة تهبط من السماء لتخرجه من حال إلى حال.

كما أشارت نتائج دراسة أزمات *Azmat*، وبراون *Brown* ٢٠٠٨ إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه الدين في المجتمع باعتباره نظامًا أبويًا بديلًا عن النظام السياسي أو القانوني للمجتمع.

ومن ناحية أخرى يشير رفيق صموئيل حبيب أن الغيبية والبعد عن الغموض، ثنائية مصرية، تبدو متعارضة، فالمصري يلجأ للغيب كثيرًا، ويردد الكثير من الأفكار الغيبية. كما تشيع الخرافات، وتنتشر بشكل مذهل.. فالمصري يتعامل مع عالم الغيب من خلال تصورات محدودة، وأفكار واضحة. وكأنه عالم آخر مادي ومحسوس، ليس في الواقع، ولكن في أذهان الناس.

وهكذا يحل عالم الغيب محل كل مجهول غامض. ولان المصري لا يتحمل التفكير في موضوعات غامضة، ولأنه يخشى المجهول، ويحذر الغموض، لهذا خلق عالمًا من الغيبيات يلائم الموضوعات المجهولة والغامضة، وصاغه بأسلوب يجعل منه عالمًا محسوسًا محددًا، وعالمًا يمكن التعامل معه مباشرة وبأسلوب معروف، فمرة تواكل على

الله، أو تمسك بالأولياء، وتارة تفسيرات من عالم الجن والعفاريت.

وتارة أخرى، كلمات محددة تبعد الشر والحسد، وتقي الإنسان من غضب الجان. فإذا حلت كارثة، ووقف الإنسان أمام المجهول، تظهر قوالب فكرية محددة، لتقضي على قلق المجهول. فالدعوة للأولياء، والتسليم بأمر الله، والمعجزات، ومقولات مثل انه «غضب الله»، أو «عمل سحري». تلك وغيرها، مفاتيح لحل الغموض، تضع له سببًا، وتوفر على الإنسان مشقة التفكير في الغموض.[٣]

ويمكن أن نضيف لما ذكره رفيق صموئيل حبيب، ولكن بتعبيرات لاكانية أنها – ونقصد دوال التدين الشكلي والغيبية والبلطجة والجنس- تعفي الذات من مواجهة نفسها بالسؤال عن سبب الفشل في إيجاد نظام رمزي متماسك يمكن أن يحقق لها مكانها المفقود بسبب غياب الأب الرمزي.

التساؤل الرابع: كيف ظهرت صورة الأب الرمزي، وعلى أي نحو كانت أنماط التفاعل معه كرحم ثقافي؟

على الرغم من تنوع صورة الأب الرمزي التي عرضها الخطاب السينمائي إلا أنها كانت في مجملها سلبية تمامًا، ولم تتبدى صورة إيجابية للأب الرمزي سوى في فيلم واحد فقط وهو فيلم الغجر ١٩٩٦. ونجد ملامح متعددة للصورة السلبية للأب الرمزي حسب الترتيب التاريخي للأفلام فنجده ظالم في فيلم عزبة الصفيح، وعاجز في فيلم دم الغزال، وعدواني في فيلم حين ميسرة، وغائب في فيلم الفرح، وغير موثوق فيه في فيلم كلمني شكرًا، ومندمج ضمن ديناميات النظام المتخيل – وهي أكثر درجات الصورة السلبية وأحدثها – كما في فيلم عبده موته. أما الملمح الايجابي الوحيد فكان في فيلم الغجر، وجاء دوره كما تدلنا القراءة النفسية السينمائية في خطاب أساسي وهو حتمية الانصياع للآخر الكبير من قبل قاطني العشوائيات لأنه هو الحل الأمثل الذي يمنح الوجود، ويسجل الذات في سجلات القيد الرمزي.

ويؤكد أحمد عكاشة ٢٠٠٣ في دراسته النظرية عن الشخصية المصرية أن هناك

أزمة ثقة في العلاقة بين السلطة، والشعب تعمل على انفصال شديد من الشعب نحو السلطة، وعدوان تجاهها، وكذلك زيادة مظاهر التدين الشكلي، والحرص على شكل الدين بالمظهر دون الجوهر.

ونلاحظ أن الخطاب السينمائي قد عبر عن هذه الافتراضات النظرية بشكل عملي، فلقد جاءت أنماط التفاعل مع الأب الرمزي متماشية مع صورته فنجد على سبيل المثال في فيلم عزبة الصفيح أن العدوان هو البديل المتاح للظلم، وتكون القدرية هي التفسير الملائم في فيلم الغجر لوجود مثل هذه الجماعات البعيدة عن النظام الرمزي للمجتمع، والعشوائية في فيلم دم الغزال تأكيدًا لعجز الأب الرمزي، في حين نجد أن الغيبية والتدين الشكلي والجنس أبنية متخيلة بديلة تُمكِن الذات من أن تتماسك أو تجد موضعها في سياق نظام رمزي يقوم على العجز والعدوانية وانعدام الثقة على نحو ما يشير الخطاب السينمائي في أفلام حين ميسرة وكلمني شكرًا وعبده موته.

ولا تقتصر الصورة السلبية للأب الرمزي كما يعرضها الخطاب السينمائي على أفلام العشوائيات، بل كشفت نتائج دراسة رأفت السيد أحمد السيد عسكر ١٩٩٦ والتي استهدفت دراسة ظاهرة تعاطي المخدرات عن وجود خلل في صورة السلطة، وغياب الدال الرمزي الذي يحقق الاعتراف بالرغبة لتدخل في حوار مع رغبة الآخر، حيث كان غياب الرغبة واضحًا وجاء خطاب السلطة مشوشًا يعمل لا شعوريًا لحساب الدال الطبيعي أو المدلول لحساب العقار والمال.

التساؤل الخامس: على أي نحو تم حل العقدة الفيلمية ومدى اتفاقه ودلالته مع النظام الرمزي؟

تعد مناقشة التساؤلات الأربعة السابقة هي حجر الأساس الذي يقودنا إلى مناقشة التساؤلات الأربعة المتبقية من الدراسة الحالية. حيث أن الصورة السلبية التي عرضها الخطاب السينمائي لقاطني العشوائيات وللنظام الرمزي، والتي تسببت أن تكون التفاعلات بين الشخصية في نطاق ديناميات النظام المتخيل، وحتمت على الأنا أن

تستعين بدوال بديلة لغياب الدال الأبوي الرمزي وضعفه، قد أدت إلى أن يكون أسلوب حل العقدة الفيلمية معتمدًا على الحلول المرآوية والبنى المتخيلة.

فنجد أن ديناميات المتخيل بما تحتويه من صراعات عدوانية بين شخصية قد ميزت أفلام عزبة الصفيح ١٩٨٧، والغجر ١٩٩٦، في حين نجد أن بداية وجود أبنية متخيلة واضحة مثل التدين الشكلي والبلطجة والاغتراب كانت ملامح مميزة لأسلوب حل العقدة الفيلمية في الأفلام الأخرى الأحدث. وتتفق أساليب حل العقدة الفيلمية مع النظام الرمزي سواء المعروض في الأفلام السينمائية أو المتواجد فعليًا مع الواقع.

التساؤل السادس: ما هي الرسائل الضمنية التي أكد عليها الخطاب السينمائي ودلالتها العميقة؟

أكدت الأفلام السينمائية التي استهدفت قضية العشوائيات إلى التأكيد على عدد من الرسائل الضمنية، نوضحها مع بيان دلالتها العميقة فيما يلي من نقاط:

١- استخدم الخطاب السينمائي البلدوزر لإزالة الحي العشوائي في فيلمي عزبة الصفيح ١٩٨٧، وحين ميسرة ٢٠٠٧، ويدل ذلك على التهميش الشديد لدور هذه الشريحة الاجتماعية وتراخي السلطة في حل مشكلاتهم حلًا عادلًا نتيجة عجزها.

٢- أوضح الخطاب السينمائي سيادة التفكير المتطرف في فهم الدين، ووجود نماذج من ممثليه بدأ يفرض سطوته وحُكمه على أجزاء من المجتمع (المناطق العشوائية) بما يشبه الاحتلال، ودلالة هذا تعتبر نتيجة لعجز السلطة الرسمية على إعلاء قيمة القانون فيقوم أفراد المجتمع بالبحث عن قوانين بديلة تحقق العدل، ويكون القانون الإلهي هو البديل المأمون حتى وإن كان بفهم عشوائي غير منظم.

٣- تنبأ الخطاب السينمائي بحدوث الثورة عبر جيل مختلف يشاهد الفضائيات ويتواصل عبر الانترنت ويعرف ويفهم، ولقد اتضح ذلك بوجه خاص في

فيلم: «كلمني شكرًا» والذي لعنوانه دلالته، وإن كان لا يتجاوز حدود الطلب الموجه إلى الآخر حتى يمنحه وجوده عبر تحقيق رغبة الوجود في نظام رمزي متماسك وليس متخبط يقف عنده أفراده في حدود الحاجة والطلب دون الانتقال للرغبة.

٤- حمل الخطاب السينمائي رسائل عديدة على المستوى العميق أهمها: فشل النظام الرمزي في احتواء نماذج المهشمين وقاطني العشوائيات داخله، مما يجعلهم لا يجدوا أي بديل سوى التدين الشكلي والبلطجة لتحقيق الرزق أو العنف لتحقيق الشعور بالأمن.. وغيرها. كما أوضح أيضًا هشاشة العلاقة بين السلطة وبعض أفراد الشعب لوجود تراكم من عدم الثقة فيها نظرًا لفسادها.

التساؤل السابع: ما هي الخطابات الإيديولوجية التي أكدت عليها الأفلام السينمائية؟

يوجد عدد من الخطابات الإيديولوجية التي أكدت عليها الأفلام السينمائية في الدراسة الحالية، نوضحها فيما يلي من نقاط:

١- فشل الفكر الرأسمالي وسياسة الانفتاح الاقتصادي، وإيضاح عجزه في تحقيق العدل الاجتماعي بين المواطنين داخل المجتمع الواحد. ونقد ما أفرزته سياسة الانفتاح الاقتصادي بتسلق بعض من الطفيليين من قاع المجتمع إلى قمته.

٢- التأكيد على غياب الدولة، ووجود قانون الغابة أو قانون البقاء للأقوى، وفشل القانون الرسمي والصراع مع ممثليه والشعور بالاضطهاد منهم والعدوان تجاههم، وتبدى التفكير الديني في صورته السلبية العدوانية القائمة على التكفير للآخر، والخلية الإرهابية التي يتفرع منها خلايا أصغر بشكل غير معلن داخل الحي. ومن جانب آخر سيادة فكرة البقاء للأقوى

جسميًا والبلطجة كقانون غابة يسيطر على الجماعة في الحي العشوائي.

٣- القيمة الظاهرية للتدين - كبديل أبوي - ووظيفتها الاقتصادية، كنوع من مظاهر السعي نحو أب بديل يعطي الشعور بالذات ويحقق لها وجودها.

التساؤل الثامن: كيف تبدت دينامية الخطاب داخل الفيلم السينمائي؟

كان خطاب الهستيري هو الخطاب السائد داخل الأفلام السينمائية، ولكنه لم يكتمل بسبب توقف فاعلية دور خطاب السيد الذي يمكن أن يساعد الذات في التعرف على رغبتها، وأن يصبح لها مكان في سياق النظام الرمزي.

وعمل خطاب الجامعة باعتباره خطابًا موازيًا لخطاب السيد على محاولة منح الذات رغبتها حتى تحقق الاستعارة الأبوية، ولكن لأن المعرفة غير مكتملة، ووظيفة السيد غير ناضجة باتت الأنا خارج النظام الرمزي غير قادرة على تخطي المجاز الأبوي أو التحرر من أسر الصورة المرآوية أو الشفاء من ديناميات المتخيل حيث خيالات التقطيع والعدوان والهمجية والاغتراب والتكامل الزائف.

ولم يتبدى خطاب التحليل النفسي سوى في فيلم واحد فقط، وهو فيلم الفرح والذي حاول أن يمد الأنا بالمعرفة حتى تصبح ذاتًا لها كيانها الرمزي في قلب النظام الاجتماعي، ولكن رغم ذلك جاء الخطاب فقيرًا.. شبيهًا إلى حد كبير بالأبنية المتخيلة التي قد تستعين بها الأنا لتخدع نفسها بأنها ذاتٌ.

ثانيًا: رؤى خاصة:

أولاً: ديالكتيك السينما والواقع:

يؤكد هيلمان *Hillman* أن الشخص جزء من السياق الذي يعيش فيه، ويمكن من خلال فهم هذا السياق السياسي أو الاجتماعي أو البيئي... الخ والعلاقات بينه وبين الشخص أن نتمكن من فهم الشخص ذاته.(٤)

وفي ضوء هذا ليست العلاقة بين السينما والواقع علاقة من طرف واحد، ليست

علاقة تُحتم ضرورة تجسيد السينما للواقع، بل من العجيب حقًا سعي بعض الدراسات السابقة – حتى وإن كانت في مجال غير علم النفس– التي استهدفت دراسة الأفلام السينمائية أن يكون من بين ما يذكروه في تفسير نتائج تحليل الأفلام السينمائية أن تنقد الأفلام لأنها لم تسعى إلى تجسيد الواقع، فثمة علاقة بين السينما والواقع ولكن في حقيقة الأمر ليست تجسيده... !.

فالسينما هي لا شعور المجتمع ... لا شعور الواقع، ومن ثم فهي مرآة معكوسة أو مكملة، وليست مرآة عاكسة للواقع، ولا ينبغي أن تكون رصدًا شعوريًا صريحًا للواقع، فيوجد من الوسائل الإعلامية ما يتفوق عليها إذا سعت إلى الرصد الحرفي للواقع، فالنشرة الإخبارية والأفلام التسجيلية تعد رصدًا وتأريخًا متميزًا للواقع.

ومن هنا يمكن القول أن الباحث الذي يتخذ الفيلم السينمائي مادة للدراسة – أو يسعى لمقارنته بالواقع – ثم ينقده في التفسير لأنه لم يجسد الواقع، من الأجدر به أن يدرس الواقع فحسب، ويترك الفيلم السينمائي وشأنه.

ولكن ماذا عن العلاقة الجدلية بين السينما والواقع؟

يتحتم علينا قبل أن ندخل في ثنايا العلاقة أن نعرف حقيقة مهمة، وهي أن السينما هي الواقع... !، ولكن لا نقصد بها أن تكون الواقع الاجتماعي أو الواقع الموضوعي، ولكن في حقيقة الأمر أنها هي الواقع النفسي.

فانشغال الباحث بالسعي نحو المقارنة بين السينما والواقع الاجتماعي يجعله يقع في خطأ علمي ومنهجي خطير، فمن الناحية العلمية يخطئ في فهم الخطاب السينمائي كخطاب في الواقع النفسي اللاشعوري في سياق اللغة، وهو يختلف بطبيعة الحال عن ديناميات البنية النفسية للحالة الفردية النقية. ومن الناحية المنهجية يقارن بين منطقين في الدراسة بين منطق دراسة الفرد حيث فنيات التحليل النفسي ومنهج دراسة الحالة، وبين منطق دراسة الفيلم حيث تحليل الخطاب السينمائي بفنيات مختلفة تمامًا وحدود تتخطى الفرد والمجتمع ككل لمستويات قد تصل إلى درجات مكتملة من المعرفة الإنسانية.

ومن هنا فالعلاقة الجدلية بين السينما والواقع تجعل الفيلم ينطلق في مستوي أبعد من نطاق الواقع ولا تقف عند حدود الوصف، فالباحث الذي يشير إلى أن الفيلم موضع دراسته لم يجسد الواقع عليه أن يسأل سؤالًا تاليًا لهذه النتيجة، وهو: لماذا لم يجسد الفيلم الواقع ؟ ولماذا أتوقع منه تجسيد الواقع ؟، طالما أن له واقعه الذي ينبغي عند مستواه قراءة الخطاب السينمائي.. !.

ويختلف الواقع النفسي الذي يعرضه الفيلم عن غيره من منافذ اللاشعور مثل الأحلام، وتضع كريستين ميتز *Christian Metz* عدد من الفروق بين الفيلم والحلم، لعل أهمها موقف الحالم والمُشاهد، أن الحالم لا يعرف أنه يحلم في حين أن مُشاهد الفيلم يعرف جيدًا أنه في السينما. وفي حقيقة الأمر أننا نتحدث أحيانًا عن هلوسة الواقع *The illusion of reality*، ولكن الهلوسة الحقيقة نجدها في الحلم. وفي هذه الحالة تكون السينما أفضل لملاحظة وجود انطباع مؤكد عن الواقع. كما أن الفجوة بين كل من الحلم والفيلم تشير إلى أن المشاركة الفعالة في السينما تعتمد على خيال الفيلم وشخصية المُشاهد والتي تصبح أكثر حيوية وطرح إدراكي *perceptual transference* يزيد من درجة الاعتقاد بواقعية الفيلم أو على الأقل بإمكانية واقعيته.(٥)

ونخلص مما سبق، أن السينما هي واقع نفسي فريد حتى وإن جسدت حرفيًا الواقع الاجتماعي، وحتى وإن انفصلت عنه تمامًا فهي تعبر عنه فيما بين سطور خطابها.. تعبر عن ما تعجز الوسائل الأخرى عن قوله.. تستطع أن ترسم ملامح فريدة من التعبير في قلب اللغة الاجتماعية.. فن مركب.. خطاب عميق يحتاج النظر إليه التحرر من الأفكار الجامدة حتى يمنح لدارسه ما هو جديد.

ثانيًا: الفن قد يعرف أكثر:

كشفت الدراسة الحالية عن تنبؤ عدد من الأفلام، وخاصة أفلام دم الغزال وحين ميسرة والفرح وكلمني شكرًا عن ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١. وليس في هذا إشارة إلى نتيجة في دراستنا هذه فحسب، وإنما يشير إلى التوجه الحديث في النظر إلى الفن باعتباره أداة

مُحرضة على التغيير.

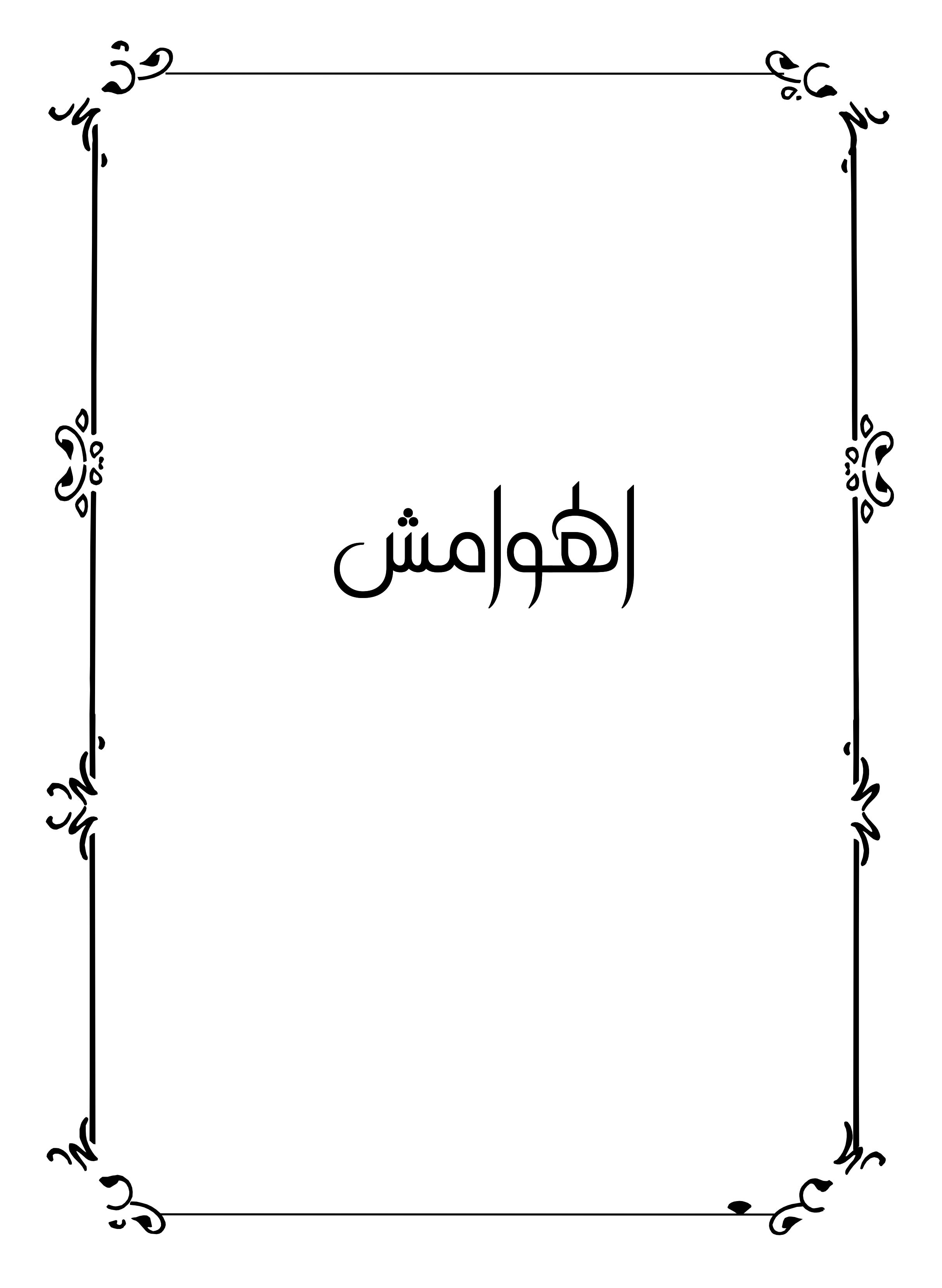
ويشير هذا إلى وظيفية الفن وقدرته على التنبؤ، بل وسعيه نحو صياغة الواقع بما يتلاءم مع رغباته أو تنفيسًا عن الرغبات اللاشعورية للمُشاهِد، والتي لا يقدر على التعبير المباشر عنها، فتكون السينما خطابًا خفيًا فيما بين السطور.

ويدرك من يسعى إلى معرفة حقيقة الإنسان، أن ما يعرفه الشخص (الشعور) لا يمكن مقارنة حجمه الضئيل جدًا بالكم الهائل مما لا يعرفه (اللاشعور)، فمحيطات اللاشعور تظل لغزًا صعبًا استطاع فرويد أن يكشف عمليات تحل بعض من أسراره، وتفك القليل من شفرته، ونجح لاكان في تعليمنا مادة اللاشعور عندما أوضح أن اللاشعور مبنى كبناء اللغة؛ ولكن رغم كل ذلك يظل اللاشعور محتفظًا بالعديد من خصائصه المميزة التي تتطلب القراءة من منابع جديدة غير مألوفة في البحث.

ويعد الفن بعامة والسينما على وجه الخصوص أحد المنابع الأساسية التي تمكننا من قراءة اللاشعور كمبنى لغوي، ولذا لا تقتصر قضية تحليل الفيلم السينمائي على الفيلم ذاته بل قراءته في ضوء الواقع النفسي والاجتماعي للنظام الرمزي الذي ظهر الفيلم في نطاقه. والفن يعرف أكثر لأنه يملك العديد من مكونات اللاشعور، والتي يسهم تحليلها في الكشف عن أبنية نفسية جديدة، مما يعد أمر مفيدًا على مستوى النظرية والتطبيق.

وتبعًا لهذه الافتراضات يمكن القول أن المجتمع المصري الآن ينحو نحو التحول إلى البدائية الشديدة في التعبير، نلحظ هذا في الفن الجرافيتي أو من يسعى إلى الرسم أو الكتابة على الجدران بوجه عام، فالإنسان البدائي قد سجل تاريخ حياته على الجدران ونفس الأمر يفعله المصري المعاصر وإن كان التسجيل هذه المرة بمثابة الإعلان عن الوجود أو التنبيه أو التحذير أو التهديد والوعيد... !.





الهوامش

الفصل الأول

١. السيد يسين (١٩٧٤): **الشخصية العربية بين المفهوم الإسرائيلي والمفهوم العربي**. مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة. ص ٢٤٢.

٢. رويز، أنا (٢٠٠٦): **روح مصر القديمة**. مكتبة الأسرة، القاهرة. ص ٢٦١، ٢٦٢، ٢٦٩.

3. Strickland, B.R (Ed) (2001): **The Gale Encyclopedia of Psychology**. Gale Group, New York. P. 157.

٤. وليام هولمان هانت *William Holman Hunt*: رسام انجليزي شهير ولد عام ١٨٢٧ وتوفي عام ١٩١٠، عرف عنه اهتمامه برسم صور لها طابع رمزي، وخاصة في تأكيده على الجوانب الأخلاقية والقيم الدينية والروحانية.

٥. زكريا إبراهيم (١٩٩٠): **مشكلة الفن**. مكتبة مصر، القاهرة. ص ٢٠٤، ٢٠٥.

٦. لا تقتصر قضية الدجل والشعوذة، وممارسته على إبطال العمل السحري أو فك المربوط أو درء المرض.. بل ينتشر الدجل في صور متعددة في شتى مجالات الحياة في المجتمعات التي يسود فيها التفكير الخرافي.. فنجده في المجال السياسي والعلمي والرياضي والإعلامي.. الخ. ويمكن لمن يرغب في مزيد من الإطلاع عن هذه القضية الرجوع لكتاب المؤلف: «سيكولوجية الدجال»، الصادر عن مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة.

٧. إحسان سعيد (٢٠١١): **التناول السينمائي للعشوائيات ومقاربتها بواقع الظاهرة دراسة استطلاعية**. مؤتمر العشوائيات في المجتمع المصري أوضاع الحاضر واحتمالات المستقبل من ٢٦ – ٢٧ أبريل، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة.

٨. درية شرف الدين (١٩٩٢): **السينما والسياسة في مصر ١٩٦١ – ١٩٨١**. دار الشروق، القاهرة. ص ٣٥. كما نلاحظ هذا الأمر أيضًا في أعقاب ثورة (٢٥ يناير – ٣٠ يونيو). حيث ظهرت أفلام عديدة تنقد النظام السابق وتمجد الثورة.

٩. يوجد دراسات متعددة تشير إلى حيوية تأثير الفن بعامة والسينما بصفة خاصة في تشكيل الاتجاهات والشخصية وقضايا اجتماعية متعددة، نذكر منها:

- إحسان سعيد عبد المجيد (٢٠٠٢): صورة المرأة المصرية في السينما في الفترة من ١٩٩٠ – ١٩٩٧. دراسة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- إحسان سعيد عبد المجيد (٢٠٠٧): العنف والعنف المضاد لدى المرأة في السينما المصرية – تحليل مضمون لعينة من الأفلام في مراحل زمنية مختلفة. دراسة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- دافنشي، ليوناردو (١٩٩٩): نظرية التصوير. ترجمة عادل السيوي، مكتبة الأسرة، القاهرة.
- رأفت السيد أحمد السيد عسكر (١٩٩٦): ظاهرة تعاطي المخدرات كما يعرضها الخطاب السينمائي المصري، دراسة نفسية اجتماعية باستخدام تحليل المضمون. دراسة دكتوراه منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة.
- منى زايد سيد عويس (٢٠٠٥): صورة المراهق في السينما المصرية وعلاقتها بمفهوم الذات لديه. دراسة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات العليا للطفولة، جامعة عين شمس، القاهرة.
- محمود السيد أبو النيل (١٩٩٩): علم النفس الاجتماعي. المؤسسة الإبراهيمية لطباعة الأوفست، القاهرة.
- Dukes, R & Bisel, T & Borega, K & Lobato, E and Owens, M (2005): **Expressions of love, sex, and hurt in popular songs: a content analysis of all-time greatest hits**. The Social Science Journal, volume 40.
- Lawrence, R (1997): **The influence of the media on the incidence of violence**. Journal of Clinical Forensic Medicine, Volume 4, Issue 4. P. 136.
- Blake, N (2005): **Che vuoi? Jouir du symptôme pervers dans le cinéma de Pedro Almodóvar**. L'évolution psychiatrique, Vol 70. P 613.

- Chidiac, N (2010): **La victime dans le cinéma américain**. Annales Médico - Psychologiques, vol: 168. P. 403.
- Tahir, M (2010): **Creation of ideology through the language of cinema: a feminist discourse study of media education**. Procedia Social and Behavioral Sciences, Volume 2. P. 4596.
- Dumtrache, S (2014) : The Effects of a Cinema-therapy Group on Diminishing Anxiety in Young People. Procedia Social and Behavioral Sciences, Volume 127.
- Fieschi, L & Burlon, B and Marinis, M (2015): eaching midwife students how to break bad news using the cinema: An Italian qualitative study. Nurse Education in Practice. Volume 15, Issue 2

١٠. السيد يسين (١٩٧٤): **مصدر سابق**، ص ٤٥.

11. Mohammed, J (2010): **Muslim Cinema; An Introduction**. My favorite review. In ; http://myfavoritereview.com/downloads/27999091-Muslim-Cinema-An-Introduction.pdf . P . 5.

١٢. أحمد رأفت بهجت (١٩٨٨): **الشخصية العربية في السينما العالمية**، مطبوعات نادي السينما، القاهرة. ص ٧.

13. Tahir, M(2010); p 4592, 4593.

١٤. بوجز، جوزيف (٢٠٠٥): **فن الفرجة على الأفلام**. ترجمة وداد عبد الله، مكتبة الأسرة، القاهرة. ص ٧٥.

15. Forrester, M (2000): **Psychology of the Image**. Routledge, London. P. 138.
16. Fuchs, A.H and Milar, K.S (2003): Psychology as A science. In; Freedheim, D (Vol. Ed.) Weiner, I.B (Ed. in Chief) **Handbook of Psychology Vol. 1 History of Psychology**. John Wiley & Sons, Inc. p. 17.

١٧. بوجز، جوزيف: مرجع سابق؛ ص ١١.

١٨. فيلدمان، جوزيف وهاري (١٩٩٦): **دينامية الفيلم**. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي، الألف كتاب الثاني (٢٥٢)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص ١٠.

١٩. إيزابيل ألليندي: روائية تشيلية، ولدت في الثاني من أغسطس عام ١٩٤٢، وتعتبر

واحدة من أكثر رواد تيار الواقعية السحرية شهرة في أمريكا اللاتينية، وحصلت على العديد من الجوائز الأدبية المهمة، كما أنها ناشطة في مجال حقوق المرأة والتحرر العالمي. وباولا هو اسم ابنتها التي أصيبت بمرض السرطان، ودخلت على أثره في غيبوبة انتهت بموتها في حضن أمها، وكتبت الأم هذه الرواية ما بين عامي ١٩٩١، ١٩٩٢.

٢٠. ألليندي، إيزابيل (٢٠٠٨): **باولا**. ترجمة صالح علماني، مكتبة الأسرة، القاهرة. ص ٢١٥.

٢١. فيلدمان، جوزيف وهاري: مرجع سابق؛ ص ٢٣.

٢٢. عصام عبد العزيز (١٩٩٤): **حورس والصمت**. مكتبة مدبولي، القاهرة. ص ٧٩، ٨٠.

٢٣. فيلدمان، جوزيف وهاري: مرجع سابق؛ ص ٢٧، ٢٨.

٢٤. فرج عبد القادر طه (١٩٩٤): **تأملات فيما طرأ على الشخصية المصرية من سلبيات**. مجلة دراسات نفسية، م (٤)، ع (٢).

٢٥. رجب البنا (٢٠٠٠): **المصريون في المرآة**. مكتبة الأسرة، القاهرة.

٢٦. أحمد عكاشة (٢٠٠٣): **ثقوب في الضمير، نظرة على أحوالنا**. مكتبة الأسرة، القاهرة.

٢٧. محمد سيد خليل، ومجدة أحمد محمود، وطه أحمد المستكاوي، ومنى حسين أبو طيرة (٢٠٠٤): **صورة الذات والآخر، الصراع العربي الإسرائيلي**. دار الحريري، القاهرة.

٢٨. أحمد زايد (١٩٩٠): **المصري المعاصر : مقارنة نظرية وأمبيريقية لبعض أبعاد الشخصية القومية المصرية**. المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة.

٢٩. عبد اللطيف محمد خليفة، شعبان جاب الله رضوان (١٩٩٨): **الشخصية المصرية.. الملامح والأبعاد (دراسة سيكولوجية)**. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

الفصل الثاني

١. علي ليلة (١٩٩٣): **الأقليات والأبعاد الاجتماعية للأمن القومي العربي**، في: **الأمن القومي العربي أبعاده ومتطلباته**. معهد البحوث والدراسات العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، القاهرة.

2. Transparency International (2010): **Focus on Egypt**. Retrieved :July14,from:http://www.transparency.org/regional_pages/africa_middle_east/current_projects/mabda/focus_countries/Egypt.

٣. إن المهاجرين من الريف هم احد الفئات السكنية، ولكن هناك تنوع بشري في العشوائيات، وليس الدين هو المظهر الوحيد للخروج من الأزمات الاجتماعية المختلفة والإحساس بالظلم الاجتماعي، ولكن يوجد مظاهر أخرى كالعنف والإجرام والانحرافات ... الخ.

٤. علي ليلة (١٩٩٣): مرجع سابق، ص ٢٦٣، ٢٦٤.

٥. محمد عمر حماد أبو دوح (٢٠١٠): **إمكانيات المعاملة الضريبية للعقارات المبنية في حل أزمة الإسكان والتوزيع العادل للأعباء الضريبية**. مجلة كلية التجارة للبحوث العلمية، كلية التجارة، جامعة الإسكندرية، م (٤٧)، ع (٢). ص ١٠٥.

٦. الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء (٢٠١٢): **مؤشرات الفقر طبقًا لبيانات بحث الدخل والإنفاق والاستهلاك ٢٠١٠ – ٢٠١١**. في؛ http://www.capmas.gov.eg/pdf/studies/pdf/enf1.pdf، بتاريخ ٣/١٣. ص١.

٧. أشارت دراسات عديدة إلى تحسين الموارد البيئية والظروف المحيطة بقاطني العشوائيات يسهم بشكل كبير في علاج الكثير من المشكلات التي يسببوها لأنفسهم ولمجتمعهم، نذكر منها:

- منظمة الأمم المتحدة (٢٠٠٤): **تقرير لجنة التنمية المستدامة عن دورتها الثانية عشرة في الفترة من ٩ مايو ٢٠٠٣ إلى ٣٠ أبريل ٢٠٠٤**. المجلس الاقتصادي والاجتماعي، منظمة الأمم المتحدة.

- Aiga, H and Umenai, T (2002): I**mpact of improvement of water supply on household economy in a squatter area of Manila**. Social Science & Medicine, Volume 55, Issue 4.
- Andersen, T (1984): **Persistence of social and health problems in the welfare state: A Danish Cohort experience from 1948 to 1979**. Social Science & Medicine, Volume 18, Issue 7.
- Archer, D (2012): **Baan Mankong participatory slum upgrading in Bangkok, Thailand: Community perceptions of outcomes and security of tenure**. Habitat International, Volume 36, Issue 1.
- Asthana, S (1995): **Variations in poverty and health between slum settlements: Contradictory findings from Visakhapatnam, India**. Social Science & Medicine, Volume 40, Issue 2.
- Butala, N & VanRooyen, M and Patel, R (2010): **Improved health outcomes in urban slums through infrastructure upgrading**. Social Science & Medicine, Volume 71, Issue 5.
- Das, P and Öry, F (1992) : **An occupational health programme for adults and children in the carpet weaving industry, Mirzapur, India: A case study in the informal sector**. Social Science & Medicine, Volume 35, Issue 10.
- Harpham, T and Stephens, C (1992): **Policy directions in urban health in developing countries; The slum improvement approach**. Social Science & Medicine, Volume 35, Issue 2.
- Larose, F and Ponton, M (2000): **Locus of control and perceptions of environmental risk factor; Inhabitants of slums facing domestic garbage**. Swiss Journal of Psychology, Volume 59, Issue 3.
- Shukla, A & Kumar, S and Öry, F (1991): **Occupational health and the environment in an urban slum in India**. Social Science & Medicine, Volume 33, Issue 5.

8. Zoysa, I & Bhandari, N & Akhtari, N and Bhan M (1998): **Care seeking for** illness **in young infants in an urban slum in India**. Social Science & Medicine, Volume 47, Issue 12.
9. Uzma, A & V Underwood, P & Atkinson, D and Thackrah, R (1999): **Postpartum health in a Dhaka slum**. Social Science & Medicine, Volume 48, Issue 3.
10. Ezpeleta, L & Guillamón, N & Granero, R & Osa, N & Doménech, J and Moya, I (2007): **Prevalence of mental**

disorders in children and adolescents from a Spanish slum. Social Science and Medicine, Volume 65, Issue 10.

11. Giatti, L & Barreto, S and César, C (2010): **Unemployment and self-rated health: Neighborhood influence**. Social Science & Medicine, Volume 71, Issue 4.
12. Shafiq, M & Tanwir, M & Tariq, A & Kasi, P & Zafar, M & Saleem, A & Rehman, R & Zaidi, S & Taj, F & Khuwaja, A & Shaikh, K and Khuwaja, A (2007): **Epilepsy: Public knowledge and attitude in a slum area of Karachi, Pakistan**. Seizure, Volume 16, Issue 4.
13. Ghosh, J & Wadhwa, V and Kalipeni, E (2009): **Vulnerability to HIV/AIDS among women of reproductive age in the slums of Delhi and Hyderabad, India**. Social Science and Medicine, Volume 68, Issue 4.
14. Azmat, S and Brown, G (2008): **Mothers are not machines; Perspectives of religious leaders, health professionals and community leaders about family planning in Pakistan**. Sexologies, Volume 17, Supplement 1, April.

١٥. أماني ممدوح هاشم عامر (٢٠٠٧): **تحليل إستراتيجية الإدارة الحضرية للحفاظ على التراث البيئي من نمو العشوائيات دراسة اقتصادية عمرانية للمناطق التاريخية**. رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس.

١٦. أحمد عبد الفتاح خليل الأطرشي (١٩٩٦): **العوامل الاجتماعية والاقتصادية المساعدة على الاستيطان بالأحياء العشوائية بمدينة القاهرة دراسة حالة منشأة ناصر**. دراسة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس، القاهرة.

17. Nasir, S & Rosenthal, D and Moore, T (2011): **The social context of controlled drug use amongst young people in a slum area in Makassar, Indonesia**. International Journal of Drug Policy, Volume 22, Issue 6.

١٨. زين إحسان دويا (٢٠٠٥): **نوعية الحياة وعلاقتها بالإدراك البيئي في ضوء بعض المتغيرات النفسية، دراسة مقارنة في علم النفس البيئي على عينات من ساكني المناطق العشوائية**. دراسة دكتوراه غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس، القاهرة.

19. Izutsu, T & Tsutsum, A & Islam, A & Kato, S and Kurita, H (2006): **Mental health, quality of life, and nutritional status of**

adolescents in Dhaka, Bangladesh: Comparison between an urban slum and a non-slum area. Social Science and Medicine, Volume 63, Issue 6.

٢٠. زينب عبد المطلب يوسف فضل الله (٢٠٠٨): **العلاقة بين الحرمان البيئي والاغتراب النفسي اجتماعي دراسة على عينة من أطفال المناطق العشوائية**. دراسة ماجستير غير منشورة، معهد الدراسات والبحوث البيئية، جامعة عين شمس، القاهرة.

21. *Özener*, B and Fink, B (2010): **Facial symmetry in young girls and boys from a slum and a control area of Ankara, Turkey**. Evolution and Human Behavior, Volume 31, Issue 6.

22. United Nations Human Settlements Programme (2006): **Localising the Millennium Development Goals, A guide for municipalities and local partners**. Nairobi, Kenya. P . 16 – 17.

23. Khalifa, M (2011): **Redefining slums in Egypt: Unplanned versus unsafe areas**. Habitat International, Volume 35. P. 43.

٢٤. أحمد فائق (٢٠٠١): **الأمراض النفسية الاجتماعية**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

٢٥. قام المؤلف بدراسة قاطني العشوائيات في الواقع من خلال مشاركته في إطار مشروع بحث: «المال نظير العمل» المُنفذ من قبل «هيئة الإغاثة الكاثوليكية». والذي كان يهدف إلى تحديد مشروعات لتحسين البنية التحتية التي سينتج عن تنفيذها خلق فرص عمل لسكان المناطق العشوائية. حيث كان من ضمن الآثار السلبية الناجمة عن ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ تفاقم المشكلات الاقتصادية لدى قاطني العشوائيات وكان هذا المشروع يهدف في أحد جوانبه لعمل جلسات مساندة نفسية اجتماعية لقاطني المناطق العشوائية بالقاهرة بهدف تحسين عملية مواجهة الضغوط لديهم.

٢٦. عماد أحمد هلال (٢٠٠٦): المكون الاقتصادي لثقافة الفقراء، في؛ مركز دراسات قناة النيل الثقافية: **ثقافة الفقراء دراسة في بنية وجذور الثقافة المصرية**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. ص ١٣١.

الفصل الثالث

1. Heller, S (2005): **Freud A to Z**. John Wiley & Sons, Inc. p. 141.
2. Strickland, B.R (2001) p. 464.
3. Anderson, H and Anderson, G (Eds) (1959): An Introduction to Projective Techniques: Other Devices for Understanding the Dynamics of Human Behavior. Prentice- Hall, Inc.

٤. فرويد، سيجموند (١٩٧٨): **الهذيان والأحلام في الفن**. ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان. ص ٧.

5. Bornstein, R (2003) Psychodynamic Models of Personality; In Millon, T &. Lerner, M (Vol. Ed.) Irving B. Weiner (Ed. in Chief): **Handbook of Psychology Vol. 5 Personality and Social psychology**. John Wiley & Sons, Inc. P. 121.

٦. لابلانش، جان، وبونتاليس، ج.ب (١٩٨٧): **معجم مصطلحات التحليل النفسي**. ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت. ص ١٩٤.

٧. إن الصورة الشائعة عن القديس يوحنا المعمدان في الأدبيات المسيحية، هي صورة رجل بسيط ومتقشّف قضى معظم حياته في الصحراء. لكن ليوناردو دافنشي يرسم القديس بطريقة مختلفة كليًا عن بقية الأعمال الفنية التي تناولت هذه الشخصية. حيث يرسمه في الصحراء بشعر مجعّد وهو يرتدي جلود الحيوانات ويبتسم بطريقة غريبة تذكّر إلى حدّ ما بأشهر لوحات دافنشي «الموناليزا». وفي يد الرجل اليسرى ثمّة قضيب حديدي في نهايته صليب. ويظهر القدّيس في اللوحة وقد أضاءه نور من مصدر خارج اللوحة، بينما تخلع الظلال الرقيقة على بشرته مظهرًا ناعمًا ورقيقًا. غير أن أهمّ ملمح في هذه اللوحة هو حركة إصبع القدّيس المشيرة إلى السماء. وأحد الأشياء المزعجة فيها هو أن ملامح القدّيس تبدو خنثوية إلى حدّ ما. وقد عُرف عن ليوناردو رسم مثل هذه الأشكال في لوحاته.

٨. زكريا إبراهيم(١٩٩٠): مصدر سابق، ص ١٤٣، ١٤٤.

٩. نيسون، آلان (١٩٧٠): **ليوناردو دافنشي دراسة تحليلية لسيجموند فرويد**. ترجمة أحمد

عكاشة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. ص ١١٠، ١١١.

١٠. زكريا إبراهيم، مصدر سابق، ص ١٤٨، ١٤٩.

١١. نفس المرجع السابق؛ ص ١٥٠، ١٥١.

١٢. يُعرف ميركور *Merkur* الصوفية أو التصوف *Mysticism* في الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية والسلوكية بأنها: «هي ممارسة النشوات الدينية *religious ecstasies* أي الخبرات الدينية أثناء حالات الوعي المتعاقبة، جنبًا إلى جنب مع أي من الإيديولوجيات والأخلاق والطقوس (الشعائر) والخرافات والأساطير والممارسات السحرية وما إلى ذلك من ممارسات ترتبط بالنشوة. والنشوة هي أي خبرة لاعتقاد إرادي في واقعية الشخصيات الروحية المقدسة *numinous* بشكل جوهري».

- Merkur, D (2001): Mysticism, In: Smelser, N and Baltes, P (Eds): **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**. Vol (5). Elsevier Science Ltd, New York. P. 10270

١٣. يونغ، ك (١٩٩٧): **علم النفس التحليلي**. ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا. ص ١٧٥.

١٤. يمكن الإطلاع على مزيد من السيرة الذاتية عن المحلل النفسي الفرنسي الشهير جاك لاكان، ومفاهيمه الأساسية في المصادر التالية:

- Evans, D (1996): **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**. Routledge, New York.
- Rabaté, J.M (2003): **The Cambridge Companion to Lacan**. Cambridge University Press, The United Kingdom at the University Press, Cambridge.

15. Boothby, Richard (1991): **Death and Desire, psychoanalytic theory in Lacan's return to Freud**. Routledge, New York. P. 19.

16. Evans, D (1996): P. 159.

١٧. مصطفى صفوان (٢٠٠٧): **شخصية الجانح في ضوء النظريات التحليلية النفسية**. مجلة أوراق فلسفية، مجلة غير دورية، علمية محكمة، ع ١٦. ص ٨١، ٨٢.

١٨. الهلاوس *Hallucinations*: هي إدراك أشياء ليس لها وجود فعلي في العالم الخارجي،

وقد تكون بصرية فيما يتعلق برؤية أشخاص أو أشياء غير موجودين أو سمعية كسماع أصوات أو شمية مثل شم روائح... الخ، وكل ذلك دون وجود أي موضوعات واقعية، وهي من الأعراض المميزة للذهانيين (المرضى العقليين) بعامة، والفصاميين بصفة خاصة. (المؤلف) ويمكن الرجوع لمزيد من الشرح في:

- Evans, D (1996) P. 161, 162.

19. Bowie, Malcolm (1991): **Lacan**. Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts, USA. P. 92.
20. Boothby, Richard (1991): **Death and Desire. P. 60.**
21. Evans, D (1996) P. 82.
22. كيرزويل، اديث (١٩٨٥): **عصر البنيوية.. من ليفي شتراوس إلى فوكو**. ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر، بغداد– العراق. ص ١٥٥.
23. وجيه أسعد «ترجمة» (١٩٩٣): **علم النفس و ميادينه من فرويد إلى لاكان ممارسة علم النفس ونقده**. الدار المتحدة للطباعة والنشر، سوريا. ص ١٣٨ (لم يُذكر أي تفاصيل عن أسماء أو هويات مؤلفي الكتاب، كل ما تم ذكره كإشارة للمؤلفين : فريق من الباحثين).
24. دائمًا تتشكل الأنا خارج حدود ذواتنا، ولذا فهي مغتربة أما الأنا الحقيقية هي ما نجدها في حالات الاضطراب النفسي والعقلي، حيث تكون الشخصية ممزقة وهشة، وتتسم بالضعف والتمزق، فالانغلاق على الذات في حالات المرض الشديد يعني البقاء مع العالم الممزق.. ذلك العالم الموجود قبل توحد الطفل بالصورة وتجمع الأشلاء، ويعد الشلل الهستيري والهلاوس السمعية وخيالات التقطع وإيذاء الذات أمثلة للأنا الممزقة الحقيقة. أي أن الإنسان بدون آخر ليس لديه وعي بذاته أو فهم لها، وعلى هذا النحو فإن الوجود ليس بالكوجيتو الديكارتي: «أنا أفكر إذًا أنا موجود»؛ وإنما الوجود من خلال الآخر. (المؤلف)
25. Grosz, E (1990): **Jacques Lacan A Feminist Introduction**. Routledge, New York. P. 48.
26. Evans, D (1996) P. 115.
27. فورستر، جون (١٩٩٩): بدلًا من المقدمة، في: **جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي**.

إعداد وترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المشروع القومي للترجمة، ع (٧٦)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. ص ١٨.

28. Evans, D (1996) P. 202.

٢٩. شرح عبد الله عسكر كيفية انتقال الطفل من النظام الواقعي والخيالي إلى النظام الرمزي بشكل أكثر تفصيلًا في:

- عبد الله عسكر (٢٠٠١): **مدخل إلى التحليل النفسي اللاكاني**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. من ص ٨٥ إلى ٩٠.

٣٠. يمكن الرجوع لشرح تفصيلي لجدلية العلاقة بالأخر للمقال الرائع عن جدل الإنسان بين الوجود والاغتراب لمصطفى زيور، والذي نجده في المرجع التالي:

- مصطفي زيور (١٩٨٦): **في النفس**. دار النهضة العربية، بيروت– لبنان.

كما يوجد عدد من المصادر الهامة التي شرحت لهذه النقاط منها:

- فرج أحمد فرج (٢٠٠٧): **التحليل النفسي وقضايا العالم الثالث**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- نيفين مصطفى زيور (٢٠٠٠): **من النرجسية إلى مرحلة المرآة**. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

31. Dolar, M (1991): **I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny**. October, Vol. 58. Autumn. P. 8.

32. Evans, D (1996) P. 169.

٣٣. مصطفى صفوان (٢٠١٠): **أربعة دروس في التحليل النفسي**. ترجمة نيفين مصطفى زيور، المشروع القومي للترجمة، ع (١٥٦٢)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. ص ٣٤، ٣٥.

٣٤. منال شحاتة (٢٠٠٧): **مصطلحات لاكانية**. مجلة أوراق فلسفية، ع (١٦). ص ٢٩٧ – ٣٠٠.

35. Bowie, Malcolm (1991): **Lacan. P. 136**.

٣٦. مصطفى صفوان (٢٠١٠): مرجع سابق، ص ٤٦.

37. Krell, D (1994): **Immanent death, imminent death**. In; Shamdasani, S and Münchow, M [Eds]: Speculations after Freud, Psychoanalysis, philosophy and culture. Routledge, New York. P. 153.

٣٨. شملا، فيليب (١٩٨٨): **لاكان واللغة**. ترجمة مصطفى كمال، بيت الحكمة. مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، ع ٨ السنة الثانية، نوفمبر. ص ١١، ١٢.

39. Jacobson, M (1994): **The alibis of the subject, Lacan and philosophy**. In; Shamdasani, S and Münchow, M [Eds]: Speculations after Freud, Psychoanalysis, philosophy and culture. Routledge, New York. P. 88, 89.

40. Boothby, Richard (1991): **Death and Desire. P. 11.**

٤١. حورية عبد الواحد (٢٠٠٦): **اللغة والمرآة، أطروحات عربية في التحليل النفسي**. ترجمة حسن عودة، مكتبة بدايات، سوريا. ص ١٤ – ١٦.

٤٢. فرويد، سيجموند (١٩٩٧): **خمس محاضرات في التحليل النفسي**. ترجمة نيفين مصطفى زيور، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. ص ٣١.

43. Mellard, J (2006): **Beyond Lacan**. State University of New York Press, Albany. P. 16.

٤٤. نويل، چ (١٩٩٧): **التحليل النفسي والأدب**. ترجمة حسن المودن، المشروع القومي للترجمة، ع (١٤)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. ص ٩، ١٠، ١٤

٤٥. وفاء مسعود (٢٠٠٧): **التحليل النفسي البنيوي للأدب بين جاك لاكان وفرويد**. مجلة أوراق فلسفية، ع (١٦). ص ٢٧١، ٢٨٠.

٤٦. إبرام، ديفيد (٢٠٠٢): **تعويذة الحِسِّى**. ترجمة ظبية خميس، المشروع القومي للترجمة ع (٤٠٤)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة. ص ١٢٥.

47. Forrester, M (2000): **Psychology of the Image. P. 138.**

٤٨. شملا، فيليب (١٩٨٨): **مصدر سابق، ص ١٦، ١٧**.

٤٩. **يؤكد مؤرخون تحليل الفيلم السينمائي أن** النظرية اللاكانية هي النظرية العامة والشمولية في تحليل الفيلم، ويمكن الرجوع للمصادر التالية لمزيد من التفصيل:

- McGowan, T (2003): **Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and Its Vicissitudes**. Cinema Journal 42, No. 3, Spring. P. 27.
- McGowan, T & Kunkle, S (Ed.) (2004): **Lacan and Contemporary Film**. Other Press, New York.

50. Roseboro, D (2008): **Jacques Lacan and Education**. Sense Publishers, Rotterdam, The Netherlands. P. 11.
51. Copjec, J (1989): **The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan**. October, Vol. 49, Summer. pp. 65, 66.

٥٢. لومير، أنيكا (١٩٨٨): **استعمال لاكان للمعطيات اللسانية**. ترجمة مصطفى كمال، بيت الحكمة مجلة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، ع ٨ السنة الثانية، نوفمبر. ص ١١١.

53. Wright, E (2001): **Lacan and Post feminism**. Totem Books, USA. Pp. 46, 47.

٥٤. لعل ذلك الأمر شبيه بالهجوم على النظرية الفرويدية بدعوى حاجتها إلى التحقق التجريبي، وكأن العلم في نظر هؤلاء هو التجريب مما يعد قصورًا في مفهوم العلم لديهم. (الباحث)

55. McGowan, T (2003): **Looking for the Gaze. Pp. 27, 28.**

- McGowan, T (2007): **The Real Gaze Film Theory after Lacan**. State University of New York Press, Albany. P. 5

٥٦. زكريا إبراهيم (١٩٩٠): **مشكلة البنية**. مكتبة مصر، القاهرة. ص ٢٩.

57. Kristeva, Julia (1994): **Psychoanalysts in times of distress**. In; Shamdasani, S and Münchow, M [Eds]: Speculations after Freud, Psychoanalysis, philosophy and culture. Routledge, New York. Pp. 17, 18.

٥٨. جابر عصفور (١٩٨٥): بنية، في ثبت المصطلحات في؛ كيرزويل، اديث: **عصر البنيوية.. من ليفي شتراوس إلى فوكو**. ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر، بغداد، العراق. ص ٢٨٩، ٢٩٠.

59. Evans, D (1996) P. 193, 194.

٦٠. وفاء مسعود (٢٠٠٧): **مرجع سابق، ص ٢٧٣**.

٦١. عدنان عبد القادر علي الشرجبي (٢٠٠٤): **لغة الحصر بين العصاب والذهان، دراسة إكلينيكية تحليلية بنيوية**. دراسة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة. ص ٢٦٦.

62. Miller, Jacques (1988) (Ed): **The Seminar of Jacques Lacan, Book II The Ego in Freuds Theory and in the Techniques of Psychoanalysis 1954 – 1955**. Translated by Sylvana Tomaselli. Cambridge University Press, New York. P. 178.

63. Evans, D (1996) P. 186, 187.

64. Thom, Martin (1981): **The Unconscious Structured as a Language**. In; MacCabe, Colin (Ed): The Talking Cure. Essays in Psychoanalysis and Language. The Macmillan Press Ltd, London. P. 12.

65. Miller, Jacques (1988) (Ed): **The Seminar of Jacques Lacan. P. 306.**

66. Manlove, C (2007): **Visual Drive and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey**. Cinema Journal, Vol. 46, No. 3. P. 104.

67. Dolar, M (1991): **I Shall Be with You on Your Wedding-Night. P. 13.**

68. Flieger, J (1996): **The Listening Eye: Postmodernism, Paranoia, and the Hyper visible**. Diacritics, Vol. 26, No. 1. P. 93.

69. McGowan, T (2003): Looking **for the Gaze. P. 36.**

70. Copjec, J (1989): **The Orthopsychic Subject. P. 59, 68.**

71. Abel, M (2006): **Own Your Lack!: New Lacanian Film Theory Encounters the Real in Contemporary Cinema**. South Atlantic Review, Vol. 71, No. 1. P. 134.

72. Wright, E: 2001; 40 - 46.

73. Friedberg, Anne (1990): **A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification**. In; Kaplan, A (Ed): Psychoanalysis and Cinema. Routledge, New York. P. 44.

74. Rose, Jacqueline (1981): **The Imaginary**. In; MacCabe, Colin (Ed): The Talking Cure. Essays in Psychoanalysis and Language. The Macmillan Press Ltd, London. P. 153.

الفصل الرابع

١. سيد أحمد عثمان (١٩٨١): مشكلات ما وراء المنهج، تقديم في جيمس ديز: **أزمة علم النفس المعاصر**. ترجمة سيد عثمان، دار الفكر العربي، القاهرة. ص ص ٦، ٧.

٢. يمكن الرجوع لعدد من المصادر في شرح منهجية تحليل الخطاب لدى لاكان، نذكر منها:

- عدنان حب الله (٢٠٠٤): **التحليل النفسي للرجولة والأنوثة، من فرويد إلي لاكان**. دار الفارابي، لبنان.
- عدنان عبد القادر علي الشرجبي: مصدر سابق؛ ص ص ١٤٦، ١٤٧.
- *Evans, D: 1996; 44- 46.*
- Kenan, S (1987): **Discourse in Psychoanalysis and Literature**. Methuen Co, Ltd. London.
- Baldino, R and Cabral, T (1999): **Lacan's four discourses and mathematics education**. In; Proceedings PME23, O. Zaslavsky (Ed.), Haifa: Technion, Vol 2. p. 57-64.

٣. من بين ترجمات *field* ساحة قتال أو ملعب أو معركة.

4. Barker, C & Pistrang, N and Elliott, R (2002): **Research Methods in Clinical Psychology An Introduction for Students and Practitioners**. John Wiley & Sons, Inc. P. 91.

٥. يمكن الرجوع إلى العديد من المراجع التي أوضحت هذه الجوانب، نذكر منها:

- فان دالين ، ديوبولد ب (١٩٦٩) : **مناهج البحث في التربية وعلم النفس**. ترجمة محمد نبيل نوفل، سليمان الخضري الشيخ، طلعت منصور غبريال، مراجعة سيد أحمد عثمان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. ص ٣٤٨.
- Marvasti, A (2004): **Qualitative Research in Sociology**. Sage Publications Ltd, London. P. 90.
- Ratcliff, D (2011): **15 Methods of Data Analysis**, in Qualitative Research. In; http://psychsoma.co.za/files/15methods.pdf. Date: October 18.

٦. نعيمة سعدية (٢٠١١): **تحليل الخطاب والإجراء العربي، قراءة في القراءة**. الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، مجلة الأثر، الجزائر. ص ص ٧٨، ٧٩.

7. Van Dijk, T (1983): **Discourse Analysis: Its Development and Application to the Structure of News**. Journal of Communication Spring 1983 Volume 33:2, The Annenberg School of Communications. Pp 20, 21.
8. Butteriss, A & Wolfenden, J and Goodridge, A (2001): **Discourse Analysis: a technique to assist in environmental conflicts**. Australian Journal of Environmental Management, Vol 8, Issue 1. Pp 2, 3.
9. *Forrester, M: 2000; 179.*

١٠. إن الإيديولوجية *Ideology* مفهوم تتعدد معانيه ومحاوره، ولكن يمكن أن نقول عنه أنه طريقة تصف قواعد القيم والمعتقدات التي تقود الفعل السياسي بوجه خاص. ولكن يرى البعض أن الإيديولوجية كمفهوم لا تقتصر على النواحي السياسية فحسب، بل قد تشمل الجوانب الدينية والعقائدية وغيرها.

- Thompson, J.B (2001): Ideology; In: : Smelser, N and Baltes, P (Eds): **International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences**. Vol (4). Elsevier Science Ltd, New York. P 7170.

الفصل الخامس

١. منطقة عزبة الصفيح منطقة واقعية وتعد من أكبر العشوائيات بالقاهرة، وتقع في المنطقة الشمالية بحي روض الفرج على بعد أمتار من كورنيش النيل ومساحتها حوالي عشرة أفدنة. ولقد بنيت اغلب مبانيها بطريقه شديدة العشوائية من دور أو دورين، وشوارعها لا يتعدى عرضها المترين وأغلب السكان من الباعة الجائلين، بالإضافة إلى ممارسة عدد منهم مهنة تجارة الخردة.

٢. إن التتر *titré* كلمة فرنسية معناها عنوان أو عنونة الفيلم ككل، وعادة تستخدم لكتابة أسماء الفنانين والفنيين المشاركين في صناعة الفيلم، وقد تكون جزء من المشهد الأول

والأخير في بعض الأفلام، ولا تقتصر على مقدمة الفيلم فحسب، وسيتم استخدام تعبير مقدمة الفيلم للدلالة عليها في بداية الفيلم، وخاتمة الفيلم للدلالة عليها في نهايته.

٣. تكمن أهمية هذا الفيلم ليس فقط في عرضه لنمط مميز من المناطق العشوائية التي تقام بالقرب من الصحراء والمقابر وعلى بعد مسافات قريبة من المناطق الحضرية المخططة، بل أيضًا في عرضه إلى نموذج من الجماعات العشوائية وهي جماعة الغجر.

٤. تكمن أهمية هذا الفيلم في عرضه للعديد من نماذج الشخصيات الشائعة في الأفراح الشعبية، والتي تقام في المناطق العشوائية مثل شخصية نبطشي الأفراح، ومتعهد الحفلات، وموزع البيرة، وغيرهم. أضف إلى ذلك أنه يعرض لعنصر مهم من عناصر التراث الشعبي المصري بصفة عامة.

٥. من بين المعاني اللغوية للنقطة كما ورد في المعجم الوجيز: «ما يقدم إلى العروسين أو أحدهما من مال أو هدية». مجمع اللغة العربية (١٩٩٥): المعجم الوجيز. الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة. ص ٦٣١.

٦. أحمد فائق: ٢٠٠١؛ مصدر سابق، ص ٤٣٢.

٧. تكمن أهمية هذا الفيلم في جانبين أساسيين: أولهما أنه يعرض بتركيز لأحد النماذج الشخصية التي يمكن أن تفرزها المناطق العشوائية، وهو نموذج البلطجي وتاجر المخدرات. وثانيهما أنه بعد ثورة ٢٠١١ أي من الممكن أن يعطينا أبعاد جديدة في النقاط التي تهتم الدراسة الحالية ببحثها في الشخصية المصرية قاطنة العشوائيات خاصة في ظل فترة انتقالية وقت عرض الفيلم.

8. Pritts, N (2005): **The Dingus and the Great Whatsit: Motivating Strategies in Cinema**. The Midwest Quarterly, Volume (47). P. 69.

٩. مجمع اللغة العربية (١٩٩٥): مصدر سابق، ص ٣٤٠.

١٠. فرويد، سيجموند (١٩٩٤): تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة. ص ٤٠٣.

الفصل السادس

١. مصطفي زيور (١٩٨٦): في النفس، مقالات مجمعة، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان. ص ٢٤.

٢. كيرزويل، اديث (١٩٨٥): **مصدر سابق**. ص ٣٣.

٣. رفيق صموئيل حبيب (١٩٨٧): التطور النفسي للشخصية المصرية. دراسة دكتوراه غير منشورة، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة. ص ٣٦٧.

4. Hillman, James (1994): **Man is by nature a political animal or patient as citizen**. In; Shamdasani, S and Münchow, M [Eds]: Speculations after Freud, Psychoanalysis, philosophy and culture. Routledge, New York. P. 33.

5. Metz, Christian (1982): **The Imaginary Signifier, Psychoanalysis and the Cinema**. Translated by Britton, Celia & Williams, Annwyl & Brewster, Ben and Guzzetti, Alfred. Indiana University Press, Bloomington, USA. P. 101 .

❊❊❊

المؤلف في سطور:

دكتور / طلعت حكيم

- من مواليد ١٤ يناير ١٩٨٣، محافظة القاهرة.
- مدرس علم النفس كلية الآداب جامعة عين شمس منذ عام ٢٠١٤، وحتى الآن.
- ليسانس الآداب في علم النفس عام ٢٠٠٤ بتقدير عام جيد جدًا، والترتيب الأول على دفعته. وماجستير الآداب في علم النفس عام ٢٠٠٩ بتقدير ممتاز مع التوصية بالطبع والتبادل مع الجامعات؛ وذلك من قسم علم النفس كلية الآداب جامعة عين شمس.
- دكتوراه الآداب في علم النفس عام ٢٠١٣ من جامعة عين شمس وجامعة بواتييه (فرنسا) بتقدير مرتبة الشرف الأولى مع التوصية بالطبع والتبادل مع الجامعات. وهي أول دراسة دكتوراه في تاريخ قسم علم النفس آداب عين شمس منذ نشأته يتم الإشراف عليها إشرافًا دوليًا مشتركًا مع جامعة بواتييه في إطار اتفاقية تعاون علمي مشترك بين مصر وفرنسا.
- له عدد من البحوث المنشورة في بعض المجلات العلمية المحكمة، والمؤتمرات.
- نائب رئيس مجلس إدارة جمعية قلب واحد، وعضو بالجمعية المصرية للتحليل النفسي، والجمعية المصرية للمعالجين النفسيين، ورابطة الأخصائيين النفسيين المصرية.
- مدرب معتمد في مجال إدارة الموارد البشرية، والتخطيط الاستراتيجي، وطرق التدخل العلاجي للمتضررين من الكوارث والأزمات.
- مستشار نفسي في المجالات النفسية والأسرية والتربوية، وتقييم القدرات العقلية

وسمات الشخصية في عدد من المؤسسات المتخصصة والجمعيات الأهلية.

- عضو لجنة التقييم النفسي للطلاب المتقدمين للالتحاق بأكاديمية الشرطة، كما أنه عضو في فريق تقنين مقياس ستانفورد بينيه للذكاء الصورة الخامسة.
- كاتب في مجلة مصر المحروسة التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- تم تكريمه في المؤتمر الحادي والعشرين لعلم النفس في مصر، والذي تنظمه الجمعية المصرية للدراسات النفسية، وحصل فيه على جائزة الأستاذ الدكتور/ فرج عبد القادر طه، وذلك في عام ٢٠٠٥.
- حصل كتابه : «سيكولوجية الدجال» على جائزة أفضل كتاب علوم اجتماعية في معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ٢٠١٢.